قسطنطين زريق

التعددية ليست القضية الاساسية . . .

- ١ -

- تثار هذه القضية فعلاً في لبنان منذ سنوات، وقد ازدادت إثارتها حدة وزخماً قبيل الأحداث الأخيرة وخلالها. وقبل إبداء رأيي فيها إجابة على السؤال المطروح أود أن أؤكد انها ليست، في نظري، القضية الأساسية التي تجابه الثقافة اللبنانية والمستقبل اللبناني. إن القضية الأساسية هي نوع هذه الثقافة/الحضارة، أحادية كانت أو تعددية. فما هي الميزة التي يتمتع بها لبنان اذا قبلنا بتعددية ثقافته، وكانت العناصر المختلفة التي تؤلفها ضيقة الأفق هزيلة المحتوى متخلفة في جوهرها وفي اتجاهها؟ ان مجرد التعددية ليس سبيل الخلاص أو عنوان الرقي. فلم تكن تعددية الميليشيات في الاحتراب الأخير نعمة على هذا البلد، بل نقمة أية نقمة. وكذلك الأمر الى حدّ بعيد فيما يختص بالثقافة. ان وجود ثقافات مختلفة على الساحة اللبنانية لن يكون مفيداً للبنان ولن يضمن ازدهاره الحضاريّ، بل بقاءه ذاته، ما لم تكن كل من هذه الثقافات حية ناشطة تقدمية تتطلع الى الأمام ولا تلتفت الى الوراء، وتجاري تطور العصر، وتتخذ مواقف صحيحة وجريئة من القضايا الإنسانية، قضايا الحرية والكرامة، والتجدد والإبداع، والقيم الفكرية والسلوكية، والمصير الوطني والإنساني.

والشيء نفسه يصحّ اذا فرضنا أنّ للبنان ثقافة واحدة شاملة، شبيهة مثلاً بالثقافة الافرنسية أو الالمانية أو اليابانية. ان المهمّ في هذه الثقافات ليس وحدتها أو أحاديتها، وانما مقدار حيويتها وابداعها ونوع عطائها الوطني والعالمي. بل نعود الى تاريخ لبنان ذاته. هل كانت الثقافة/الحضارة الفينيقية تعددية، وهل جاء زهوها وثراؤها وامتدادها من مراكزها في لبنان الى الأصقاع البعيدة نتيجة

للتعددية في عناصرها وفي مجتمعها ، أم لعوامل أخرى يجدر بنا أن نستطلعها ونبرزها لنقدر حق القدر ماهية الحيوية الثقافية والابداع الحضاري ؟

ولنعد الى السؤال . وجوابي عليه انني أقبل بهذا المفهوم أساساً لفهم المجتمع اللبناني ، اذا كان مفهوماً ثقافياً خالصاً ، ولم ينزع نزعة سياسية ترمي الى تمزيق الوطن أو تقسيمه مناطق واهية الصلة بعضها ببعض ، والى فصله عن محيطه العربي أو ابعاده عنه . إنّ كلاً من البلدان التي سادتها الحضارة العربية في القرون الوسطى كان له تراث سابق .ومن مزايا هذه الحضارة ،في عهـود حيـويتهـا وإبداعها ، أنها استفادت من هذه التراثات المختلفة واغتنت بها . واختلفت ألوان هذه الحضارة في البلدان العربية نتيجة لاختلاف اصولها التراثية ، وللتغيرات السكانية والاجتماعية والدينية التي طرأت عليها ، ولمواقعها الجغرافية وبالتالي لانواع الحضارات التي اتصلت بها . ولا شك ان لبنان ، بسبب تركيبه السكاني وموقعه على شواطىء البحر المتوسط وقربه النسبي الى المؤثرات الاوروبية ، كان من أبرز البلدان العربية في اتخاذ ثقافته لوناً خاصاً . وقد ازداد فعل هذه المؤثرات في العصور الأخيرة بسبب تدخلات دول أوروبا ، وقدوم البعثات التبشيرية والتعليمية ، وهجرة اللبنانيين الى دور الاغتراب . وأدّى هذا كله ، وسواه ، الى تعدد في العناصر الحضارية/الثقافية في لبنان ؛ ولا ضير في ذلك ، بل انه مبعث خير ، شرط :

١ - أن يأتي في نطاق انسجام اجتماعي ووحدة وطنية وثيقة .

٢ - الا يكون مبعثه أو اتجاهه الى فصل لبنان عن محيطه العربي أو ايهان الصلات الماضية والحاضرة والمصيرية التي تربطه به . فالتنوع مؤهل ليكون مصدر اثراء . أقول : «مؤهل» لأن هذا الإثراء لا يأتي حتماً . ففي مجتمعات عدة ، وفي مجتمعنا في عهود الركود والانحطاط ، لم يُغن ما لدينا من عناصر متعددة أو متنوعة ولم يؤدِ الى تقدم ، بل على العكس أفقر وأخرّ وفرّق وخرّب ، لأنّ هذه العناصر ذاتها لم تكن حية مبدعة ، ولم تتفاعل تفاعلاً إيجابياً مولّداً ، بل - على العكس - كانت متخلفة فاسدة وكان تفاعلها في الاكثر سلبياً عقيماً .

- ٢ -

- المهم في نظري ان تكون الثقافة اللبنانية ثقافة حقيقيّة حية لا ثقافة ادعائية

سقيمة ، وان تشغل نفسها بقضايا المستقبل أكثر منها بقضايا الماضي . وأول ما يجب استبانته في هذا المجال هو المعايير التي تقاس بها الثقافة الحية المبدعة . وأخشى ان المعايير التي نستخدمها عادة ليست المعايير الصحيحة أو المتوافقة مع متطلبات هذا العصر أو العصر المقبل . فليس انتشار التعليم هو المقياس ، وانما نوعه ومستواه ، وليس مجرد تعدد اللغات التي نتعلم أو نقرأ أو نكتب بها هو الأساس ، وانما الأساس هو عمق اطلاعنا على الثقافات التي تحملها هذه اللغات ، وليس عدد الدرجات الجامعية التي ينالها أفرادنا هو المطلوب ، وانما المطلوب شدة قبضة هؤلاء الأفراد على ناصية العلم ، ومقدار انضباطهم العقلاني والخلقي أفراداً وجماعة ، ومدى انتاجيتهم حسب مقاييس هذا العصر . ان المعيارين الأساسيين لحيوية الثقافة في أي مجتمع هما سيادة العقلانية بين ابنائه ، وحجم الرأسمال العلمي والأدبي الذي توفره عقول نخبهم المبدعة . واذا نظرنا الى الثقافة اللبنانية في وضعها الحاضر وجدنا انها لا تزال بعيدة عن تحقيق هذين الشرطين الأساسيين . فلننشغل بالعمل على توفيتهما ، ولننصرف عن القضايا الثانوية ـ ومنها في نظري قضية الأحادية أو التعددية ـ لنغني ثقافتنا اغناء أصيلاً ولننتج انتاجاً يكون له وزنه عربياً وعالمياً ولنتميز حقاً عن سوانا .

ـ ٣ ـ

ـ ان وحدة لبنان هي شرط بقائه واستقراره وازدهاره . ولذلك فكل دعوة الى تعددية ثقافية تؤدي الى خلخلة هذه الوحدة هي دعوة ضارة ، فلا هي تساعد لبنان على البقاء الفاعل ، ولا هي تضمن آخر الأمر فاعلية العناصر الثقافية التي تقوم على ساحته . إن بقاء لبنان ، اذا كنا نحرص عليه ، مرهون بتجاوز « تعايش » عناصره الدينية والطائفية ـ فضلاً عن تقاتلها وتنازعها ـ الى انسجام هذه العناصر في وحدة حية متماسكة . ولا سبيل الى هذا الانسجام والوحدة الا العلمانية التامة في تنظيم شؤون المجتمع والدولة . وليس المطلوب من التنظيم العلماني صبغ عناصر المجتمع جميعاً بلون واحد ، وانما خلق الأجواء المثيرة للحوار بين هذه العناصر وإقامة المؤسسات الضامنة لحرية هذا الحوار وخصوبته . المهم في هذا كله أن نتخلى عن رواسب الماضي وعن العقليات والدوافعَ التي تمثلها هذه الرواسب . المهم ان نقرر اننا نريد العيش في هذا

العصر وحسب مطلبه ، وان نحدث في مجتمعنا القفزة النوعية التي تؤهله لتوفية مطالب المستقبل . ان حل مشكلة الاحادية/التعددية حلا صحيحاً لا يأتي عن طريق الانشغال بها انشغالاً يصرفنا عن استكشاف القدرات المطلوبة في هذا الزمن ، وفي مقدمتها قدرة العلم وقدرة الانضباط الخلقي والقدرة على تجاوز الذات الى الغير . بهذه القدرات يكون لبنان ويزهو ويفعل في سواه فعلاً إيجابياً ، وبدونها لا يكون لبنان ولن تنفعه عندها أية تعددية يحاول أصحابها تعميق جذورها التقليدية فيه .

قسطنطين زريق

ماجد فخري

التعددية مصدر ثراء حضاري

التعددية الثقافية من مقومات الثقافة اللبنانية التي لا يماري فيها أحد. وتعني هذه التعددية، على أخصّ وجه، قيام تيارات ومؤسسات فكرية وتربوية وروحية جنباً الى جنب في لبنان. وأهم هذه التيارات، القائمة أصلاً على أسس لغوية ودينية، خمسة: العربية، السريانية، الأنكلوأميركية، اللاتينية (الفرنسية) والارمنية.

نرى مع ذلك أن هذه التعدّدية، بصورة عامة، مصدر ثراء حضاري، لأن المجتمعات التي حكم عليها «بالوحدانية» الثقافية، كالهند القديمة والصين الحديثة، مُنيت على مرّ العصور بالجدب الفكري والروحي، على الصعيد الثقافي، وبالتحكمية والطغيان، على الصعيد السياسي. وأسباب ذلك واضحة، وهي انه لدى انعدام التوتر والمقارعة الناجمين عن التعددية، تؤول السلطة آخر الأمر الى فئة واحدة لا بد أن تستأثر بها بصورة ديكتاتورية. وكلما اشتد التوتر أو المقارعة، كلما تزعزع البنيان الديكتاتوري أو تعرّض للانهيار والسقوط. فكان التوتر والحالة هذه كفيلاً بحماية الدولة أو المجتمع من خطر الطغيان، لأن مقارعة الفئات المختلفة بعضها لبعض لا بدّ أن تؤدي الى شيء من التكافؤ أو التوازن الذي لا تبزغ الحريّة ولا تترعرع إلا في ظله.

مع ذلك قد يبدو مفهوم المقارعة أو التوتر نقضاً لمفهوم الوحدة الوطنية التي لا بقاء للمجتمع أو الدولة بدونها. ولكن لا تلزم هذه النتيجة ضرورة عن المقدّمات السابقة. فالوحدة السياسية أو القومية لا تعني الاجماع الذي يخنق جميع الأصوات الخارجة عن صوت الجماعة ويكبّل جميع الارادات الحرّة، فردية كانت أو جماعية. فخرق الاجماع في المضمار الثقافي أو السياسي ليس إثماً، بل هو باب من أبواب التحرر والتطوّر والابداع، فكيف تتحرك المجتمعات

أو تتقدم اذا شَلّ الاجماع ارادة أبنائها أو مخيلتهم أو بصيرتهم، وقضى عليهم جميعاً بالانضواء تحت لواء واحد، والتكلم بلكنة واحدة، والتطلع نحو هدف واحد؟

لكن يجب أن لا تؤدي التعددية الى التوازن المطلق الذي يستحيل معه، كما هي الحال بالنسبة الى الخطين المتوازيين في الهندسة، التلاقي أو التقاطع. فهي لا تكون مصدر ثراء حضاري إلا اذا استطاعت التيارات والمؤسسات الآنفة الذكر أن تتفاعل في اطار اجتماعي وسياسي حرّ. فتصبح التعددية آنذاك عبارة عن مشاركة حيّة، عوضاً عن أن تكون مناحرة مكشوفة. ولا غضاضة في ذلك، لأن التعددية ليست غاية بحد ذاتها، بل هي وسيلة. وما الغاية إلا العمل الدائب على توطيد أسس البنيان الثقافي والحضاري للوطن الواحد، على يد جميع الفئات المنتمية الى ذلك الوطن، والإخلاص المطلق في ريادة الآفاق الفكرية والروحية التي لا حدود لها.

ماجد فخري
(الجامعة الأميركية - بيروت)

ناصيف نصار

كيف تتحدد معطيات التعددية ؟

يحوم حول مشكلة التعددية في لبنان لغط كثير ، مع انها من الوجهة السوسيولوجية ، مشكلة واضحة المعالم والحدود .

وأول ما ينبغي طرحه في سبيل حصرها وادراك مضامينها هو الاطار التصوري المرجعي الذي يعين المجال المضبوط الذي تنضوي فيه . وهذا الاطار يتألف في رأيي من ثلاثة أطراف : الطرف الأول هو المجتمع اللبناني ، والطرف الثاني هو الثقافة اللبنانية ، والطرف الثالث هو الجماعة الطائفية .

فالمجتمع اللبناني واقع كلي قائم ، مهما كانت الاعتبارات التاريخيّة والايديولوجية بشأنه ومهما اختلفت التفسيرات حول نوعية طابعه الكلي . والثقافة اللبنانية ، بوصفها بعداً من أبعاد المجتمع اللبناني ، واقع كليّ أشمل . وكذلك الجماعة الطائفية ، فهي في لبنان الجماعة الأكثر تماسكاً وظهوراً وتأثيراً . وقد كان لي بعض الفضل في تحليل مقوماتها وأبعادها ووظائفها في كتابي **« نحو مجتمع جديد »**، الذي صدر في مطلع السبعينات ، **بينما كان قسم من الشيوخ الحاملين اليوم راية التعددية ينشطون ويلمعون تحت أنوار التعايش الميثاقي ، وقسم واسع من اليسار اللبناني يعتبر كل حديث عن الطوائف والطائفية ضرباً من التمويه والتزييف .**

أين تقع التعددية بالنسبة الى هذه الأطراف الثلاثة ؟ وكيف تتحدد معطياتها الرئيسية من الوجهة السوسيولوجية الشاملة ؟

إني لا أجد سبيلاً للكلام على التعددية في لبنان أقوى من السبيل الذي يربطها بالظاهرة الطائفية . فالكلام على التعدد الحضاري في لبنان أو على التعدد الاثنيّ وما أشبه ، اذا كان جائزاً من هذه الجهة أو تلك ، فانه لا يوازن ، في الوضوح والمطابقة ، الكلام على التعدد الطائفي . واذا كان منطق الحرب التي

اندلعت في عام ١٩٧٥ قد قضى أحياناً بالاختزال والتحدث عن ثنائية المسيحية والإسلام ، فان الواقع العنيد يؤكدّ حقيقة التعدد الطائفي في لبنان ويعلن تقدمها على سائر الحقائق الجماعية التي ينطوي عليها المجتمع اللبناني .

ولذلك أذهب الى أن التعددية الثقافية في لبنان هي في الأصل تعددية طائفية ، فالطوائف جماعات ثقافية تاريخية اكتسبت منذ البداية أو مع الزمن ، وبفضل عوامل تاريخية مختلفة ، أبعاداً سياسية واقتصادية ولعبت أدواراً مختلفة بالاضافة الى دورها الأصلي . ولكن هذا لا يعني أني أردّ الثقافة اللبنانية كلها الى التعددية الطائفية . فالثقافة اللبنانية تَتَّسِم في خصوصيتها بالتعدّد الثقافي الطائفي وبطابعين شاملين هما العروبة والليبرالية . . . ومما لا يَخفى على المراقب الفطن أن الليبرالية اللبنانية تتجاوز مستوى العلاقة الوثيقة مع التعددية الطائفية وتشكّل سبباً وإطاراً التعددية أخرى ، تختلف اختلافاً نوعياً عن التعدديّة الثقافية الطائفيّة ، إذ أنّها تنشأ على أساس حقّ جميع الأفراد اللبنانيين في ممارسة الحريّة الفكرية ، بمعناها الواسع ، وتتشكّل بدون اعتبار عضويّ للانتماء الطائفيّ في تنوّع بارز ، على الصعيد الايديولوجي والصعيد الفلسفي ، وعلى أصعدة الآداب والفنون والوسائل الإعلامية .

أما العروبة في الثقافة اللبنانية ، فهي مرتبطة أولياً باللغة العربية وما تسمح به كأداةِ تفكير وتعبير وتواصل . ولا يضيرها في نظري الاعتراف بوجود نوعٍ من التلوّن الثقافي الناشىء من تعدد الأصعدة اللغوية ، من اللغة المحكية الى اللغة الاجنبية ، وغير المتطابق في اتساعه وشموله مع حدود التعددية الطائفية .

يشدد بعض الإيديولوجيين على الفوارق التي تفصل الثقافات الطائفية بعضها عن بعض . ولكن الأمانة التاريخية تقضي بأن تُعطى تجربة التعايش حقها من التحليل والاعتبار . فاذا نظرنا الى التعددية الثقافية الطائفية من زاوية التعايش ، وجدنا أن العلاقات التفاعلية بين القوى الثقافية الطائفية ، سواء على صعيد الخطاب الواعي أم على صعيد التبادل الصامت ، تتعدى مستوى الشكليات الاحتفالية . فالتعايش يجعل الآخر حاضراً أمام الذات وفيها ، ويخلق بينهما علاقات دقيقة خارجاً عن إطار المؤسسات الرسمية ، وإن غلبت عليه أحياناً سمة الازائيّة ، وأحياناً سمة الانغلاق ، وأحياناً أخرى سمة النزعة الى السيطرة . ثمة مجال للتحليل لم يكتب فيه الباحثون حتى الآن . وهو مجال

التفاعل الثقافي الطائفي . انه مجال أصيل من مجالات الثقافة اللبنانية . وفي اعتقادي أن كل المشاريع الممكنة لإعادة بناء الثقافة اللبنانية تحتاج الى الكشف عن مكنونات هذا المجال .

التعددية الثقافية الطائفية خاصة من خصائص الثقـافـة اللبنـانيـة ، وليست الخاصة الوحيدة فيها . ولكنها تتخذ أهمية أولية في الحياة اللبنانية بسبب تأثيرها القوي في السياسة والاجتماع . إلا أن الثقافة السياسية في لبنان أوسع من أن تنحصر في نطاق الثقافة السياسية الطائفية . فالديمقراطية اللبنانية تتمتع بقواعد دستورية وبتنظيمات رسمية وغير رسمية تكفي للانطلاق نحو تطويق وتحجيم دور العامل الطائفي في بنية الدولة والحكم . ومن هذه الجهة لم يعد خافياً أن المحكّ الحقيقي لانتصار الديمقراطية الوطنية الوحدوية هو الانتقال من ثقافة التعايش الطائفي الى ثقافة الدولة العلمانية .

وفي الحقيقة ، ليست التعددية في لبنان مشكلة حامية الا بسبب التنازع على السلطة وبسبب ارتفاع حرارة التصورات الايديولوجية المبنية على عقد الخوف والاضطهاد والأخذ بالثأر والغبن وما أشبه . وطبيعي أن تبقى هذه العقد قائمة وفاعلة ما دامت أسبابها الموضوعية والذاتية حاضرة ومتحـركـة . ولـذلـك أرى المرحلة الآتية من تاريخ الثقافة اللبنانية تنفتح على صراع قديم متجدد بين تيار القوى الرافضة لصيغة التعايش الحالية باسم التعددية الثقافية الطائفية ، وتيار القوى الرافضة لها باسم الديمقراطية الوطنية العلمانية ، وتيار القوى العاملة في اطار صيغة التعايش بشكلها الحاضر أو بشكل معدل . ولا حاجة للتسلي بلعبة التنبوء . فالتصارع السلمي كفيل بأن يظهر النزاعات والمصالح الحقيقية للشعب اللبناني .

ناصيف نصار

مفهوم التعددية : قلق وغموض

- ١ -

لا بدّ، قبل الاجابة على هذا السؤال، من الاشارة الى أن مفهوم «التعددية» المطروح في لبنان من مدة، مفهوم قلق وغامض. وسبب قلقه وغموضه في نظري «استيراده» بعجره وبجره من خارج، من مجتمعات لا يمكن التسليم بحال بأنها تشاكل مجتمعنا، لا من الناحية العرقية، ولا من الناحية الثقافية، ولا من الناحية اللغوية.

فلسنا نعرف أن في لبنان أعراقاً تسمح لها كثافتها البشرية بتشكيل كيانات سياسية خاصة (كما هي الحال بالنسبة الى بعض التجمعات العرقية التي ما تنفك تطالب بين آونة وأخرى باستقلالية سياسية - «بريتانيا» و«كورسيكا» في فرنسا مثلاً)، ولا أن فيه جماعات لها ثقافة أو حضارة خاصة، أو حتى تراث فكري مستقل (كما هي الحال بالنسبة الى التراث الأدبي والشعبي المكتوب بلغة «اوك» في جنوب فرنسا، أيضاً)، ولا ان لسكان شماله لغة تختلف «جذرياً» عن لغة السكان في عاصمته، أو بقاعه، أو جبله، أو جنوبه (كما هي الحال بالنسبة الى اللُّغيّات «Patois» التي لها آثارها الواضحة في الخطاب اليومي الجاري في أربعة أرجاء فرنسا، أيضاً وأيضاً).

ولا عبرة بالقول بأن في لبنان تراثاً أدبياً شعبياً له كيانه الخاص، فهذا القول مردود جملة وتفصيلاً بأن هذا التراث نابع في شكله ومحتواه وأغراضه من التراث العربي الأشمل، وأن اللغة المكتوب بها أرقاه نتاجاً تكاد تلامس الفصحى العربية بمفرداتها وأساليبها البيانية ومحسّناتها البديعية. كما انه لا عبرة بالتلويح بأدب مكتوب بالسريانية، لأن هذا الأدب وقفٌ على جماعة دينية بعينها، بل

على فئة من «أهل الاختصاص» فيها .

واذا كان الأمر كذلك، فماذا يبقى من «التعددية» التي يلبسونها لباس «الثقافة» تارة، وثوب «الحضارة» طوراً ؟

انه اذا كان المقصود بالتعددية الثقافية «انفتاح» اللبناني على ثقافات العالم المختلفة، فليس لإنسان أن يدعي انفراد جماعة من اللبنانيين بهذا الانفتاح بحجة إتقان أبنائها لغة أجنبية (أو لغتين)، لأن «التعميم» باطل أساساً في هذا المجال، ولأن ما تقدمه النقول العربية باستمرار من تلك الثقافات يتيح لمن لا «يتقن» اللغات الأجنبية من اللبنانيين إتقان غيره من مواطنيه إيّاها أن يطلّع على تلك الثقافات وأن يتفاعل معها بشكل أو بآخر .

واذا كان المقصود بالتعددية الحضارية انتماء لبنانيّ ما الى حضارة غير الحضارة التي ينتمي اليها لبناني آخر، فهذا لعمر الحق مغالطة تاريخية ما أنزل الله بها من سلطان، إلاّ اذا كانت الحضارة مجموعة من «المظاهر» و«البهارج»، لا مجموعة من «القيم» الفكرية والأخلاقية والسلوكية . فالانتماء الى الحضارة الغربية مثلاً لا يكون بالملابس التي يرتديها أبناء هذه الحضارة (مع العلم ان الزيّ الغربي يكاد يكون عاماً بين أبناء لبنان)، ولا باستعمال أدواتهم عند تناول الطعام (مع العلم أيضاً بأن استعمال هذه الأدوات، بأناقة وإتقان، ليس وقفاً على فئة من اللبنانيين تنتمي الى طبقة اجتماعية معينة دون فئة أخرى تنتمي الى الطبقة عينها، وان هذه الظاهرة ليست «مؤشراً حضارياً» بقدر ما هي «امتياز طبقي» لا مجال للخوض في تفاصيله)، ولا بالرطانة بلغة أجنبية في الدور والمجالس (مع العلم ان هذه الظاهرة ليست كذلك «مؤشراً حضارياً»، بل «امتياز طبقي» آخر أسبغته طبقة معينة من اللبنانيين على نفسها لتفصل به بينها وبين سائر طبقات المجتمع اللبناني، وان ابناء هذه الطبقات ـ حتى ممن يحاول دعاة التعددية الحضارية «تقييدهم لحسابهم» ـ لا ينفكون يحاولون كسر ذلك «الامتياز» برطانة من نوع آخر، هي مزيج من العربية واحدى اللغتين الأجنبيتين الشائعتين في البلاد، واهمين انهم بتصرّفهم هذا يحطمون الفارق الطبقي بينهم وبين الجماعة المشار اليها)؛ نقول ان الانتماء الى الحضارة الغربية لا يكون بتبني هذه «القشور» والحرص على

تطبيقها بحذافيرها ، وانما بالإسهام في خلقها وتنميتها من ناحية ، وبتمثّل مقوماتها وتطبيقها على جميع الصعد من ناحية ثانية . وليس في علمنا أن في لبنان فئة تفكر بشكل مغاير للذي تفكر به فئة اخرى ، إلا أن يكون الطموح الى كسر الامتيازات ، والقضاء على الطائفية ، وعلمنة الدولة ، فكراً «هدّاماً غير حضاري» ... أو أن فيه فئة تمارس خلقية تباين الخلقية التي تمارسها فئة أخرى ، إلا أن يكون الحرص على الشمائل العربية الأصيلة ، والتمسك بتراث الأجداد المجيد ، «تخلّفاً وبربرية» ... أو أن فيه فئة يتميز سلوكها الاجتماعي بخصائص ليست في سلوك فئة أخرى ، إلا أن يكون التشبث بالقيم الموروثة ، وعدم الرضى بما لا يلائم مجتمعنا من «المستوردات» المفروضة علينا عبر «مجتمع الاستهلاك» السائد في الغرب «تأخراً وتقوقعاً» ...

باختصار ، تأبى «الحضارة» أن تكون ادّعاءً وتشدّقاً ، ولا تقرّ عيناً إلاّ بالمنجزات الحقيقية الدافعة بـ«الانسان» على دروب التقدم والسعادة . وقد كان للعرب - واللبنانيون منهم - سهمٌ وافر ذات يوم في مثل تلك المنجزات ، ولكن ليس لهم بعامة ، ولا بفئة من اللبنانيين بخاصة ، ان يخصوا أنفسهم اليوم بـ«حضارة» ما داموا عاجزين ، بحكم ظروفٍ لا مجال هنا لبحثها ، عن الاسهام ولو بجزء يسير في الحضارة العالمية الشاملة ، وما دام العالم مصراً على ابقائهم «مستهلكين» لهذه الحضارة لا «فاعلين» فيها .

- ٢ -

لست أدري اذا كان من الجائز الحديث عن ثقافة «لبنانية» ، أو «فلسطينية أو «سورية» ، أو «عراقية» ، أو «مصرية» ، أو ... أو ... ففي اعتقادي ان ه ثقافة «عربية» ذات وجه لبناني ، أو فلسطيني ، أو .... الخ ... وان لهذه ا عيناً على التراث والأصالة ، واخرى على الحضارة الإنسانية العالمية لأ بركبها . وأظن ان الثقافة اللبنانية التي تشيرون اليها لا تعدو أن تكو فكرياً مصوغاً بقالب عربي ، وصادراً عن جماعة بشرية تنتمي ، كـ العربيات ، الى ما يسمى اليوم «العالم الثالث» . ولا غرو أن يصور هذا ا معظمه ، ما يساور سكان العالم الثالث من تطلعات وآمال ، وما يـ مشكلات وآلام . وحين تحاول الثقافة «اللبنانية» ان تظهر بغير

ـ أي حين تحاول تمثيل وجه العالم «الثاني» أو «الأول» ـ تكون النتيجة أحد أمرين:

ـ تهرب من معايشة واقع «مرّ»، فَوهم بالعيش في واقع «حلو»، فـ«غربة»، فـ«شعور» كاذب بالارتفاع عن الأهل وتخلّفهم والانتماء الى «حضارة» ليس لنا فيها سوى فضل التطفّل.

ـ استخدام عشوائي لمواد وأدوات صنعها غيرنا على قدّهم وقياسهم، فـ«إخفاق» في اقامة البناء، فـ«لجوء» الى «ستر الطابق» بكيل التهم للغة الآباء... سبب البلاء... لعجزها عن حمل ما في الفكر اللبناني من إبداع وبهاء...

والخلاصة ان الثقافة اللبنانية ـ كما أراها، لا كما يحاول بعضهم تصويرها ـ هي اليوم بخير، نظراً لوعي المثقفين الحقيقيين من اللبنانيين دورهم الطليعي، وتأديته باخلاص بين يدي قضاياهم المصيرية، مقدمين للجماهير زاداً فكرياً دسماً أرجو أن يزداد مع الأيام طيباً.

ـ ٣ ـ

من المؤسف ان مفهوم التعددية، كما هو مطروح في لبنان، إسفين من أسافين القضاء على وحدة البلد اجتماعياً وسياسياً. فكيف تريد من جماعة ينظر اليها نظرة «دونية»، ان لم أقل نظرة «ازدراء»، ان تمدّ يدها الى اخرى تنظر الى نفسها بمنظار «الترفع»، ان لم أقل بمنظار «الميغالومانيا»؟ بل كيف تريد ان يتم تلاحمهما وتعايشهما بسلام ووئام، واحداهما قابعة ـ في نظر نفسها ـ في موقع الاسياد، والاخرى جاثية ـ في نظر الاولى ـ في موقع الخدم، ان لم يكن العبيد؟! فالبلدان لا تقوم لها قائمة إلاّ بتماسك أبنائها كالبنيان المرصوص. ولا سبيل الى تحقيق ذلك الا بشعورهم جميعاً بأنهم سواسية كأسنان المشط، وبأنه لا فضل لأحدهم على الآخر إلاّ بما يقدمه من بذل وتضحية بين يدي أمته ووطنه.

أما التعددية بمفهومها الصحيح الخيّر، أي تعدد الآراء والأصوات في القضية المشتركة لتحقيق المصلحة الواحدة والهدف الأوحد، فانها مطلوبة وألف مطلوبة،

لأنها السمة الكبرى للديمقراطية . ولا نظن لحظة أن أحداً يرفض الديمقراطية حين تكون فعل إيمان ، لا قول زور . وكل من يطمح الى تحقيق وحدة لبنان الوطنية عن غير طريق الديمقراطية واحد من شخصين : طفل في السياسة ، أو سياسي منافق . . .

عفيف دمشقية
(الجامعة اللبنانية ، الفرع الأول ، كلية الآداب - بيروت)

ايليا حريق

التعددية ظاهرة تاريخية عريقة

- ١ -

لا أعتقد ان هناك مجالاً للقبول أو الرفض. فلبنان كان ولا يزال مجتمعاً تعددياً في ثقافته وحضارته ونظامه السياسي. فالتركيب الاجتماعي واضح للجميع وتعدد الأطراف فيه ليس أمراً عارضاً بل ظاهرة تاريخية عريقة، كما أن تعامل اللبنانيين مع بعضهم بعضاً كفئات قائمٌ منذ قرون على أساس هذا المفهوم. وهذه الخبرة التاريخية هي التي منحت اللبنانيين المرونة والتفهم لعلاقاتهم كجماعات تعيش في حيز اجتماعي وسياسي واحد.

لنقف لحظة عند تعبير «مفهوم التعددية» فان كان المقصود به الإطار الفكري أو المُدْركة التي نستعين بها على تنظيم أفكارنا في محاولة فهم مجتمع ما، يكون هذا المفهوم واحداً من مفهومات نظرية عديدة يمكن اللجوء اليها حسب اهتمامات الباحث. مثلاً، لو اتجه باحث لتبني مفهوم طبقي، فإنّ ذلك الاطار الفكري يقوده الى التركيز على المواصفات التي تتميز بها فئات اجتماعية من حيث مستواها الاقتصادي واسلوبها في الحياة، وعلاقة كل فئة بالأخرى. أما الباحث الذي يرغب في أن ينظر الى المجتمع من حيث مجمل التكتلات التي يتصف بها، فلا يقتصر على الطبقات بل ينظر الى مختلف أنواع الفئات. فليس هناك من مجتمع يخلو من تعدد الفئات المركب منها. إنما الذي يتهيأ لي أن السؤال المطروح هنا لا يتعلّق بالإطار النظري الذي يعتمده الباحث بل بمسألة تصميم أو هندسة اجتماعية وحضارية وثقافية للمجتمع اللبناني. وعندما نتكلم على التخطيط الاجتماعي يكون لا بد لنا من منطلق نظري واخلاقي قيمي نصمم على أساسه، والذي يثير العجب أن يصبح هذا الموضوع بالذات مكان بحث مجدداً. فلبنان كما هو معروف واضح قائم على التعددية في مؤسساته

السياسية والثقافية والحضارية، ولا أرى من فائدة في توضيح أمرٍ هو من تحصيل الحاصل. إنما أهمية السؤال تكمن في أن الموضوع قد أثير من جديد في لبنان على أثر أحداث السنين العشر الأخيرة. فقد ظهرت اتجاهات جديدة نحو السير الى أبعد ما يمكن في نهج التعددية لا الى تأكيدها فحسب، وبخلاف ذلك أكّد آخرون على ضرورة التصدّي للتمادي في النزعات التعددية. إذن الموضوع ليس مسألة اعتناق التعددية أو رفضها في لبنان، بل هو: الى أي مدى نتمادى في نهج التعددية؟ ان الذي يقترح ان تُلغى التعددية في لبنان عليه أن يرينا أولاً ما هي الوسائل المتوفرة له لإعادة صياغة المجتمع اللبناني وتحويله الى مجتمع وحدوي متجانس. ثانياً، عليه أن يرينا المسوّغ الذي يحمله على سلب جماعات عديدة من معتقداتهم الخاصة وطرق حياتهم المفضلة من أجل صيغة جديدة يفضلها هو ولا يشاركونه بها. ثالثا، هل يمكن تغيير الواقع اللبناني الا بواسطة العنف وهل يمكن العنف فعلاً أن يحوّل لبنان الى مجتمع وحدوي؟ أخيراً، إن التعدديّة السياسية في لبنان ليست سوى مظهر من مظاهر التعددية الاجتماعية، فهل يرغب اللبنانيون في التخلّي عن النظام السياسي الديمقراطي الذي نهجوا عليه؟ والجواب عن هذا السؤال الأخير لا يخفى على أحد، فليس هناك من صوت واحد رغم معاناة السنوات العشر، يقول ذلك أو يرضى به. اذاً المسألة هي الى أي حدّ نتمادى في التعددية؟ إن الحد الأقصى في التمادي هو دون شك، الانفصال والتمييز، وكلاهما مرفوض. الانفصال قد يكون اجتماعياً أي أن ترسم كل فئة حدوداً تحول دون التعامل مع الفئة الأخرى أو التكامل التلقائي الذي يحصل بعوامل قوى متعددة في المجتمع. وقد يكون الانفصال سياسياً، أي الخروج على السيادة اللبنانية واعتناق سيادة أخرى مستقلة أو تابعة لدولة أخرى. وهذا أيضاً مرفوض ليس مني فحسب بل من الأغلبية الساحقة من اللبنانيين كما أعتقد. والتمييز أيضاً مرفوض من حيث انه يضفي على فئة حقوقاً يُضن بها على غيرهم في المجتمع الواحد فمبدأ المساواة والحقوق الانسانية وحقوق المواطنة تنفي أن يحصل تمييز لفئة على فئة أخرى.

وهنا يجب أن نعود الى التعددية المتطرفة التي تؤدي الى الانفصال. ان الحركات الاستقلالية القومية في الصراع مع الاستعمار كانت تقف مواقف عدائية

من مسألة التعددية وقد شاهدنا القوى الفوقية الضاغطة من أجل إزالة مظاهر التعددية ليس في العالم العربي فحسب بل في كثير من دول آسيا وأفريقيا. والخوف الرئيسي الذي كان يعتري زعماء دول العالم الثالث هو انفراط عقد المجتمع بسبب تعدد الفئات الطائفية والإثنية داخل إطار الدولة الواحدة. وهذا تخوف يمكن تفهمه، إنما الذي لا يمكن فهمه هو الاعتقاد أن الحفاظ على وحدة الدولة يقتضي إزالة التعددية. ونحن اليوم في صلب هذه المسألة بالضبط. فكثيرون هم الذين ينظرون الى لبنان ويوجهون أصابع الاتهام للتعددية بمظهرها الطائفي ومظهرها السياسي، أي اطلاق الحريات، ويؤكدون أنّ تفكك المجتمع السياسي اللبناني هو نتيجة حتمية للتعددية. وهذا يضع موضوع التعددية الثقافية والاجتماعية في مأزق حرج ويحمل الكثيرين على الدعوة لإزالتها، عن صدق وإيمان. لذلك يجب أن يفهم اولئك المتخوفون والمتهمون ان الذي حدث في لبنان من الحرب والتفكك السياسي والاجتماعي لا يعود الى التعددية اللبنانية، بل الى ظروف الصراع الإقليمي في المنطقة، وبصورة أدق، الصراع الفلسطيني الاسرائيلي على الارض اللبنانية، وأن معطيات ذلك الصراع تحملنا على الاعتقاد الراسخ أن التفكك الذي حصل تحت النظام التعددي كان سيحصل تحت ظروف نظام وحدوي كذلك، لأن ثقل العبء الواقع آنذاك على لبنان الصغير أكبر بكثير من أن يحمله أيّ نظام مهما كانت طبيعته. نعم إن الحريّة في لبنان، وهي مظهر رئيسي من مظاهر التعددية الحضارية، سهلت ولا أقول سبّبت، التدخل الخارجي في لبنان وجردت السلطة المركزية من القدرة على ضبط العوامل الدخيلة، وذلك أمرٌ يفهمه جيداً زعماء المنطقة وهم يعملون وقد اشتد بعد الأحداث اللبنانية، لمنع حصوله في بلدانهم.

ننبه اذن الى أن التعددية اللبنانية في ظروف إقليمية معتدلة لا تشكل أي خطر على المجتمع اللبناني أو غيره، إنما في الوضع الحاضر قد أصبحت التعددية مشبوهةً، بسبب أحداث لبنان ولكون اسرائيل أصبحت تنظر اليها من وجهة سيّئة القَصْد، أي من جهة الرغبة في استخدامها كأداة لتمزيق المجتمعات العربية. وإنه من الحماقة ان نحدد موقفنا من هذه المسألة المصيرية من خلال الانفعال والتخوف من الاسرائيليين كما درجنا في معظم تصرفاتنا سابقاً. ثانياً،

ان احداث لبنان قد أحدثت اتساعاً في الشرخ القائم بين فئات متعددة ولا يمكن تجاهل ذلك . فان نحن سعينا الى فرض الوحدة الانسجامية على أوضاع مخالفة فإننا سنفشلُ حتماً . وتقتضي الواقعية أن نراعي التعددية الى الحدود الطبيعية لقواها وان نضع الحدود التي لا يمكن تخطيها عند الانفصال والتمييز .

- ٢ -

الثقافة في لبنان ذات طابع عربي عام وتستقي من جذور عربية وعالمية ومحلية وهي ذات مظاهر واتجاهات متعددة ولا أعتقد ان تغيير هذا الوضع وارد أو أمر مرغوب فيه .

- ٣ -

التعددية السياسية هي الحرية ، حرية الرأي والعمل والاجتماع ، وهي فاعلة في اطار الدولة السيدة الواحدة المستقلة . والحرية السياسية هي التي تفسح في المجال للتعددية الاجتماعية ان تظل مصونة ، وهي الضمانة التي لا تعلو عليها أيّة ضمانة .

إيليّا حريق

فردريك معتوق

لا للتعددية الثقافية ، نعم للتنوع الثقافي

- ١ -

كثر استعمال كلمة التعددية في الآونة الأخيرة بشكل يلفت الانتباه . ولكن ما يلفت أيضاً الانتباه هو أن هذا الاستعمال لم يتلازم مع تحديد دقيق لمحتوى هذا المفهوم . فالتعددية كلمة عامة جداً ، أتتنا من تجارب الغرب في الحقلين السياسي (التعددية السويسرية) والنظري (التعددية الأميركية) . أما استعمالها في لبنان فغالباً ما يترافق مع صفتي «الثقافيّة» و«الحضارية» وهنا أيضاً دون ان يُحدد المقصود بالثقافة والحضارة . لذا فهنالك حاجة لوضع النقاط على الحروف .

١ - ألاحظ ، قبل كل شيء ، أنّ المقصود بالتعددية الثقافية في لبنان هو تعددية الطوائف ولا شيء آخر . لهذه الكلمة بالتالي دلالة سياسية واضحة .

أفضّل ، من ناحيتي اذاً ، أن نستعمل كلمة التعددية الطائفية بشكل صريح للدلالة على هذا الواقع الذي يعترف بوجوده الجميع ، وللدلالة على معانيه السياسية ، وألاّ نستعملها للتكلّم عن الموضوع الثقافي الذي هو أغنى من أن يحصر في أُطر سياسية جامدة .

فليستعمل السياسيون ، بلا مواربة كلمة التعددية الطائفية ، وليدعونا نستعمل نحن كلمة التنوّع الثقافي .

في الحقيقة أن كلمة التعددية لا تنطبق على الواقع اللبناني ، حيث أن ما هو موجود على الأرض هو تنوّع ثقافي . فكلمة تنوّع تعني الاختلاف في التوجّه الثقافي ، ولا تعني التناقض . ذلك ان الثقافة في لبنان ، واحدة[1] أما التوجّه التعليمي فهو مختلف . لذا ، فمن الأفضل التكلّم عن تنوّع في الثقافة ، والمحافظة بذلك على الوحدة القائمة على هذا الصعيد ، وعدم اللجوء الى استعمال مفهوم «التعددية الثقافية» الذي يقطع الجسور بين طرفي المعادلة الاجتماعية .

أشير هنا إلى أن تاريخ جبل لبنان وتوجهه الغربي خلال النصف الثاني من القرن الماضي والنصف الأول من هذا القرن قد أدخل على التوجّه الثقافي عند أبناء هذه المنطقة مميزات أكيدة. ولكنهم، بالرغم من ذلك، يبقون «لبنانيين»، خاصة عندما يذهبون الى أوروبا ويمضون فيها بعض الوقت، حيث يشعرون بغربتهم وبتميّزهم الاجتماعي ـ الثقافي عن الأوروبيين؛ فيعودون بسرعة الى بلدهم.

وهذا ما يفسّر، للمناسبة، تنافر الأشخاص على أساس طائفي في لبنان والتقاءهم الحار في بلدان الهجرة. فاللُحمة اللبنانية (وهي لُحمة اجتماعية ـ ثقافية قبل كل شيء) هي أقوى من أي لحمة في الجاليات اللبنانية خارج لبنان. مما يعني أن الأساس الثقافي واحد. فلو لم يكن كذلك لتفرّق اللبنانيون أكثر في بلدان الغربة ولما شاهدنا هذا التقارب الذي يميز جالياتنا في الخارج.

مثال آخر هو مثال الأذواق الاجتماعية والثقافية (يطلق عليها الأميركيون اسم النماذج).

وهذا ما إتّضح لنا بعد إجراء بحث ميداني حول الانتشار التلفزيوني في لبنان الشمالي[٢]. ففي جميع أقضية محافظة الشمال مثلاً، على اختلاف ألوانها الطائفية (الكورة، البترون، بشرّي، زغرتا ـ الزاوية، عكار، طرابلس) نلاحظ أن مشاهدة البرنامج الثالث تبلغ نسبتها أقل من ٣,٨٪. فالغالبية الساحقة تفضّل البرامج الناطقة بالعربية. كذلك فان غالبية المشاهدين، في جميع الأقضية، تفضّل المسلسلات العربية والمسرحيات المصرية، ثم المسلسلات الأميركية والفرنسية. كما اننا نلاحظ أيضاً ابتعاداً مشتركاً عن برامج التسلية والمنوعات الغربية والعربية، عند الشماليين بصفة عامة. فالأذواق الثقافية لا تعترف بحدود الاعتبارات الطائفية.

ـ ٢ ـ

الثقافة اللبنانية، قبل كل شيء، هي غير ثقافة الطوائف اللبنانية. يمكن تقسيمها الى قسمين:

١ ـ الشق الاجتماعي منها.
٢ ـ والشق المتعلّق بالمسألة التعليمية.

الشق الأول من هذه الثقافة حاصل ومتبلور ، بحكم وحدة نسبية في التقاليد الريفية وبفعل الانصهار البيروتي حتى عام ١٩٧٥ .

أما الشقّ الثاني فهو الشق الذي لم يتحقق بعد . ويعود ذلك الى عدم وجود دولة حديثة في لبنان تستطيع ، عبر أجهزتها ومؤسساتها ، ان تفرض تعليماً واحداً (كما حصل في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر) .

لكن عدم اكتمال الوحدة على الصعيد التعليمي لا ينفي صحّة الشق الاول ، المتبلور أساساً على الأرض . غير أنه نقطة الضعف الاولى في البنيان اللبناني . وهنا تقع مسؤولية العنصر الخارجي الذي لعب ولا يزال يلعب دوراً معوقاً في هذا المجال . فالخارج يعمل على تعميق الهوّة على الصعيد التعليمي ، بشتّى الأشكال ، كي يتناسب الوضع الطائفي القائم على الصعيد السياسي مع مصالحه المختلفة .

فمن عدم اكتمال الشقّ الثاني من موضوع الثقافة ينطلق مفهوم التعددية الذي يهدف الى تعميق الهوّة ، لا الى محاربتها . فهو مغلوط في الأساس ، حيث أنه ينطلق من فرضية غير صحيحة وغير أصيلة . وبالتالي فإن النتيجة التي يتوصل اليها هي بدورها مغلوطة . ذلك اننا لو انطلقنا من وحدة الثقافة الاجتماعية يستحيل علينا التوصّل الى مفهوم كمفهوم التعددية الثقافية والحضارية . أما عندما ننطلق من عدم تحقيق الوحدة الثقافية ـ التعليمية فيسهل التوصّل الى التعارض التام ، وحتى التناقض بين ثقافات تبعد عن بعضها ٥٠ كيلومتراً على الأكثر وغالباً بضعة كيلومترات فقط !

من هنا فان مسألة التعددية الثقافية ليس لها أساس موضوعي . ليس هناك من فروقات عرقية وثقافية بين اللبنانيين كي نتكلم عن تناقض في الثقافات . كل ما هنالك تنوّع في التوجّه الثقافي ، بسبب العنصر الطائفي بالذات . لكن العنصر الطائفي ، مهما بلغ من الأهمية ومن الانتفاخ في الآونة الاخيرة يبقى ثانوياً وغير أساسي على الصعيد الاجتماعي الموضوعي .

إن الثقافة اللبنانية ـ في شقيها الاجتماعي والتعليمي ـ هي حالياً في حالة انقسام بحيث تسمح بالاستغلال السياسي . لكن هذا الانقسام مرحلي .

أما وحدة لبنان فإنها تبدأ من هذه النقطة بالذات . تبدأ بمدّ الجسور بين العنصر الثقافي ـ الاجتماعي ، الحاصل على الأرض ، والعنصر الثقافي ـ التعليمي ، الغائب ميدانياً .

عندها تتوحّد الإرادات والتوجهات ، تتوحّد النفوس والرغبات والأعمال . وتغيب الازدواجية المطلقة . حيث يمكنني أن أبقى لبنانياً ، مع اتقاني للّغة الفرنسية أو الانكليزية . تماماً كما ان المستعرب الفرنسي يبقى فرنسياً بالرغم من تعمقه بالثقافة العربية .

وحدة لبنان غير حاصلة . إنها مشروعُ بناء ينتمي موضوعياً الى المستقبل .

وحدة لبنان رهن بقيام دولة حديثة ، بأجهزة دولة حديثة ، بوزارة للتربية قوية وحديثة ، بجهات رسمية تعمل على استئصال سموم التقسيم الطائفي على الصعيد الثقافي ـ التعليمي .

وعلى الصعيد الموضوعي أيضاً وأخيراً يتساوى التشاؤم والتفاؤل . فبقدر ما هي بذور التباعد موجودة على الصعيد التعليمي ، فإن بذورَ التلاقي موجودة على الصعيد الاجتماعي .

فردريك معتوق
(الجامعة اللبنانية ، الفرع الثالث ، معهد العلوم الاجتماعية ـ طرابلس)

الهوامش

(١) ان الثقافة ، بالمعنى السوسيولوجي للكلمة لا تقتصر على عملية إنتاج الأفكار . بل انها تشمل أيضاً التقاليد الاجتماعية وتصوّر الكون المشترك والذهنيّة والنماذج الثقافية والاجتماعية .

(٢) أنظر جريدة السفير يوم الجمعة في ٨٢/١٠/١٥ ويوم السبت في ٨٢/١٠/١٦ .

عبد الحميد جيدة

نحو ثقافة تتجاوز التعددية

ـ ١ ـ

ـ إن قبول أو رفض مفهوم التعددية الثقافية/الحضارية لفهم المجتمع اللبناني يتطلب فهماً خاصاً، أو تصوراً معيناً للثقافة والحضارة، وبما أن الآراء مختلفة ومتباينة حول معاني التعددية الثقافية الحضارية وطبيعتها وأشكالها، فإن الإجابة تصدر عن آراء ذاتية مكوّنة من موقفنا ورؤيتنا لطبيعة المجتمع اللبناني في كل مؤسساته المختلفة.

وفي رأينا أن التعددية الثقافية الحضارية لم تكن وسيلة أو منهجاً لفهم المجتمع اللبناني، لأسباب كثيرة تظهر في تحليلنا لبنية هذا المجتمع وطبيعته.

إن التعددية الطائفية والمذهبيّة التي تكون هيكل المجتمع اللبناني لا ينبثق منها بالضرورة تعددية ثقافية/حضارية، فالثقافة التي تنتجها التعددية الطائفية ثقافة جزئية فارغة من كل محتوى وطني وإنساني، ولا علاقة لها بالتعددية الثقافية الحضارية إلاّ من حيث وجه الشبه «العدد». فالأولى ثقافة طائفية سياسية تحمل سلبيات الماضي، والثانية ثقافة حضارية تحمل ايجابيات الماضي وحلم المستقبل، إنها ثقافة وطنية إنسانية كلية توحّد الجزء بالكل. وعلى أساس هذا المفهوم نفهم المجتمع اللاطائفي، اللافئوي الذي يغاير المجتمع اللبناني. فالمطابقة بين تعددية وتعددية غير متساوية، وإن كانت متشابهة من حيث الشكل، فإنها تختلف من حيث التكوين والجوهر والغاية. واذا قبلنا بها نقوم بعملية تزوير أو جهل منا، لأنها تكرس في النهاية التعددية الطائفية بتقسيماتها الحادة في بنية المجتمع اللبناني، وثقافتها المتخلفة، والهيمنة الطائفية السياسية، والطائفية الفئوية.

وأما الأحزاب التي تشكل شريحة اجتماعية ، وتطرح أفكاراً أممية وعالمية ، فظلت بعيدة عن كل تعددية ثقافية حضارية تُفهم على أساسها ، لأنها ظلت تعيش في المناخ الطائفي وثقافته السائدة ، مما جعلها تأخذ شكلاً من الأشكال الطائفية السياسية من حيث الممارسة وطرق التفكير . ولذلك كان الصراع الطائفي يجرّ معه دائماً صراعاً حزبياً ، والعكس صحيح ، إلى درجة لم نعد نميز بها ومعها بين الحزبية والطائفية . أو بتعبير آخر ، فإن الحزبية كانت تمثل الإقواء الاجتماعي/الطائفي بسبب هيمنة الثقافة السائدة في بناء المجتمع اللبناني ، هذه الثقافة التي تهدف الى تفكك مفاصل الوطن .

وجملة القول ان هذه التعددية الطائفية والحزبية لم يصدر عنها ثقافة وطنية حضارية تتلاءم وطموحات المجتمعات . وعلى الرغم من هيمنة هذه الثقافة الطائفية السائدة ، فإن المجتمع اللبناني يعيش في مناخ تعددية ثقافية حضارية لانفتاحه على الحضارات القديمة والحديثة ، هذا المناخ يعيش فيه الأدباء والشعراء والمفكرون ، مما أدى إلى وجود ثقافة لبنانية تلفيقية يفهم على أساسها شريحة اجتماعية لبنانية عددية ، إن هذه الفئة تلتقي مع مؤسسات الدولة التربوية التي تتناقض أساساً مع الطائفية/السياسية في بنية المجتمع اللبناني ، لأن مناخيهما مختلفان ، وهدفيهما متباينان . لأن الدولة كمفهوم ثقافي/حضاري حديث تتناقض مع الطائفية/السياسية وحكمها ، لعلاقاتها الدولية والإنسانية ، ولانفتاحها على العالم ولاحساسها بالعدل الاجتماعي الذي يتعارض في جوهره مع الظلم الاجتماعي الفئوي الطائفي ، ولذلك تتجه الدولة الى المثل العليا ، فتفتح نوافذ المجتمع على التعددية الثقافية الحضارية .

ومجمل الأمر أن المجتمع اللبناني يفهم من خلال هذه المناخات : المناخ الطائفي بثقافته السائدة ، والمناخ الثقافي الحضاري الذي تحيا فيه التعددية الفردية الثقافية ، والدولة كمؤسَّسات تربوية .

ـ ٢ ـ

ـ لا نستطيع أن نقوم بتقسيمات حادة وفاصلة للثقافة اللبنانية ، لأنها ثقافة طائفية نشأت في مناخ طائفي/ديني ، وثقافة تلفيقية نشأت في مناخ تعددي

ثقافي/حضاري . فهذان المناخان لم يشكّلا ثقافة وطنية لبنانية مميّزة لها خصائصها البارزة الدالة على أصالة فريدة ، ولم يكوّنا ثقافة توفيقية لفقدان المميزات الأساسية لها . ومع ذلك لم تكن ثقافة انتقائية بقدر ، لهيمنة الثقافة الغربية وفرضها بقوة التكنولوجيا والتقدم العلمي . وتمشياً مع الروح الطائفية ، فتحت بعض الطوائف اللبنانية نوافذها للمناخ الثقافي الغربي المتطور لتكوّن لها وجوداً ثقافياً مميّزاً عن بعض الطوائف الأخرى المتخلفة ثقافياً اللهم إلاّ في انتماءاتها التاريخية الى ثقافة حضارية أصيلة . فالطوائف اللبنانية لم تكن متساوية في العطاء ، والانتماء ، والانفتاح الثقافي إلاّ في حالات شاذة كالعطاء الفردي الذي وإن كثر عدده ، يظل مشتتاً مهما كان عظيماً . بينما العطاء الطائفي الثقافي يبقى فاعلاً ومهيمناً لأنه يحدّدالهدف على أساس واضح ، وينتزع المبادرة الوطنية شكلاً ، ليخلق جواً من البلبلة والضياع عند المثقفين الأفراد من طوائف أخرى . فيبرز على الساحة اللبنانية ألوان من الثقافات مختلفة المصادر والأنواع والأشكال : ثقافة تقليدية ، طائفية ، عرقية ، عنصرية تقدس الماضي كما جاء ، تؤمن بأن المعرفة قد انتهت عند السلف الصالح معتبرة قطعية الدلالات هي القاعدة ، ثقافة تصدر عن الذاكرة جاهزة دون تغيير أو تبديل أو اجتهاد ، لا تفرق بين الفرع والأصل ، وبين الماضي والحاضر والمستقبل .

والى جانب هذه المؤسسة الثقافية الطائفية ، توجد مؤسسة أخرى تشابهها ، وتختلف عنها بالتحليل والتفكير والتمرد على الأشكال الثابتة ، ولكنها في النهاية تتفق معها بالأصل والعرق والعنصر .

وفي جميع الأحوال ، فإن هذه الثقافات الطائفية في لبنان لم تشكل ثقافة لبنانية بالمفهوم الحديث للوطن ، ولا تحيا في ظل مناخ ثقافي حضاري ، لأنها ثقافات جزئية فئوية اقليمية ضيقة .

وجملة القول : إن البنية الفوقية ـ الثقافة ـ مرتبطة بالبنية الطائفية الى حدّ كبير ، إلا في حالات استثنائية ، حيث تشكلت ثقافة حضارية في مناخ التعددية الثقافية الحضارية على أيدي الأدباء والشعراء اللبنانيين حيث يرتبطون بالثقافة العالمية الأصيلة . وهذا ما هيّأ لبعض شعرائنا وأدبائنا شهرة عالمية وجعل لهم في كل منتدى ثقافي عالمي صوتاً مميزاً عالياً . فإن ثقافة هؤلاء المبدعين تمثل

الثقافة الوطنية الحضارية بخروجها عن الثقافات الطائفية التقسيمية السائدة. ولذلك تتصارع معها صراع الجديد مع القديم، والتطور مع التخلف. ولهذا نبتعد عن التعميم عندما نتحدث عن الثقافة اللبنانية، لأن المثقف لم يعد ابن بيئته بالمفهوم الضيق لوجود وسائل الإعلام العالمية ووسائل النقل السريع، ولذلك نفرق بين ثقافات الطوائف وثقافات الأفراد، منهم من يكتب الى طائفة معينة ومنهم من يكتب الى القارىء الكوني، ومن هنا يأتي التفاوت بين الثقافات والأفراد، وهذا التفاوت يتم بتخطي الثقافة الفردية البنية الطائفية وثقافتها الشائعة. فتفارقها على انها وطنية إنسانية: لبنانية المناخ، عربية اللغة، عالمية الثقافة والحضارة، لا تشكل مؤسسة بقدر ما ترسم أفقاً إنسانياً عاماً، إنها ثقافة كلية جوهرية غير عرضية ونفعية وجزئية.

ولعلَّ سائلاً يتساءل: إن هؤلاء الأفراد ينتمون الى طوائف لبنانية فنقول إن هذا الانتماء شكلي عندما غرّدوا في غير أسرابهم وعاشوا في غير مناخاتهم، وهذه ظاهرة تاريخية إنسانية..

- ٣ -

- بما أننا رفضنا سابقاً مفهوم التعددية الثقافية الحضارية أساساً لفهم المجتمع اللبناني لعدم المطابقة بينها وبين التعددية الثقافية الطائفية التي تسود المجتمع، فإن هذا يعني وجود وحدات اجتماعية طائفية ضمن المجتمع الواحد، تفقد المجتمع اللبناني بذلك وحدته العضوية، وتلاحمه المفصلي، مما يؤدى الى تفكك البنية الاجتماعية واتساع الهوة بين فئاته.

فواقع الأمر، أن الطوائف اللبنانية تحولت إلى مؤسسات طائفية/سياسية مستقلة عن بعضها بعضاً، لها ناطقها الرسمي على الصعيدين الاجتماعي والسياسي.. مما أدّى إلى ظهور فئوية طائفية لها امتيازات

فإن تقسيم المجتمع اللبناني الى مؤسسات طائفية نتج عنه تقسيمات سياسية تابعة لها ومرتبطة بها مما أدى الى ظهور الطائفية السياسية الفئوية التي تهدد وحدة الوطن وكيان الدولة بمفهومها الحضاري الحديث.

وحقيقة الأمر أن المجتمع الطائفي لم يكن موحداً ومتراصاً ومتجانساً لأن

المصلحة الطائفية فوق مصلحة الوطن ؛ لأن الثقافة التي تسود البنية الطائفية ثقافة نفعية ، بالمفهوم الضيق ؛ ثقافة عرقية وعنصرية .

إن هذه التقسيمات الطائفية الحادة ناجمة من الانتماءات الثقافية الخارجية التي يتبعها في الوقت ذاته انتماءات سياسية تؤدي الى تمزيق الوحدة الاجتماعية والسياسية في الوطن الواحد . وبهذه الحال لا يوجد قاسم مشترك بين هذه الطوائف يوحّدها اجتماعياً وسياسياً . لأن الانتماءات الثقافية الطائفية تتناقض أساساً مع الثقافة الوطنية الحضارية والانسانية ، التي تؤمن بالإنسان إيمانها بالله ، وبالديمقراطية فوق الجميع .

والى جانب هذا الصراع بين المؤسسات الطائفية اجتماعياً وسياسياً للهيمنة على بعضها بعضاً يظهر صراع آخر له نتائج إيجابية ، بين الدولة كمؤسسة ثقافية حضارية حديثة وبين جميع هذه المؤسسات الطائفية المتنازعة . لأن مفهوم الدولة يرمي دائماً الى توحيد المجتمع ، بالمفهوم العام ، في ظل السيادة الوطنية الواحدة ، ولذلك كنا نرى على مرّ التاريخ اللبناني الحديث أن الطائفية السياسية كانت تفرق الناس وتفكك المجتمع وتقسّم البلاد ، والدولة توحد وتجمع ، وإن ما تفعله الدولة المؤسسة من خير عام للمجتمع والإنسان تعجز عنه جميع المؤسسات الأخرى ، هذه المؤسسات التي تقهر الإنسان وتبعثر الطاقات الخلاقة وتمزق وحدة لبنان الاجتماعية والسياسية وتشتّتها . ولهذا تتناقض الدولة بمؤسساتها الثقافية الرسمية ، من حيث المبدأ ، معها . لأنها ترأب الصدع دائماً وتحافظ على الوحدة اللبنانية باستمرار . فإنهما يتحركان باتجاهين مختلفين وفي مناخين مغايرين : مناخ ثقافي /حضاري ، ومناخ طائفي ، عرقي ، إقليمي ، وعنصري .

عبد الحميد جيده

(الجامعة اللبنانية ، الفرع الثالث ، كلية الآداب ـ طرابلس)

عبد الله العذري

سبع قصائد

١ ـ الله

ـ ١ ـ

باغتَ الجنودُ اللّه
فيما كان يتأمّل في قبّة الصّخرة
جُرِّدَ من ثيابه
وطُرد من الأرض المقدّسة .

ـ ٢ ـ

في بيروت
ذُهِل اللّه .

ـ ٣ ـ

قُبض على اللّه
فيما كان يسرقُ رغيفاً
في شوارع مكّة .
قال شرطي : « هل سنقطع يده ؟ »
قال آخر :
« ليس منا » .
صرخ الرئيس :
« قلنا لك ألاّ تعود ! »
قال اللّه :
« الكرسيّ الذي تجلس عليه ، كان لي » .

- ٤ -

تراجعَ الله
إلى الشارع الفارغ .

(٧ كانون الثاني ١٩٨٣)

٢ ـ أربع صلوات

إلى جورج وايتمان

- ١ -

حين فكّرت بخلقي
هل كنت تشعر بالوحدة ؟

- ٢ -

سنة ١٩٧٠ ، في لندن
ثماني سنواتٍ بلا بيت ،
وقديماً كانت حديقتُنا ملأى بالحبق .

- ٣ -

النّساء اللّواتي كنّ يرتدين ثياباً طويلةً
كنّ يذكّرنني بأمّي .

- ٤ -

الطقس لا يزال بارداً
أودّ أن اتحدّث معك .

٣ ـ نهاية الحرب الأهلية

امسحي دموعكِ يا أميّ
لأنّ رحمَ الجمل

مُحزَّزةٌ ومجرّحة
وحبلى بالحروب .

٤ ـ الرئيس

يجيء الحقد بهيئة رئيس يصرخ :
« الغيومُ في هذا الجزء من العالم
تتكلّم كثيراً ، والنّاسُ يصغون إليها » .
يقطع ألسنةَ الغيوم
ويرسل النّاس إلى السّماء .

٥ ـ مريم

غرباءُ من الشّمال
هاجموا أرضنا بأسلحةٍ ماكرة :
انكسر نومنا كالزّجاج
صدر عشتار المجروح
ينزفُ حياتنا .
من جديدٍ أُخِذ إلى الصّلْب
وشُوّه على الصّليب ،
لكنّ الحمامة التي طارت من أضلاعه
لم يقدروا أن يقتلوها ،
وحدَها ، كواكبُ من نارٍ جامدة غَطّت السّماء .
غداً ، يا حبيبتي
سيعلن ميكائيل عودتَنا .
لم نأكل تُفّاحاً
لكي نستحقّ الطّردَ من بيتنا .

٦ ـ السّقف المرمري

« أمّي ،
أرى كُرَاتٍ من الجدريّ
تنمو في وجهك
أزهاراً سامّة .
أرى عينيك تدمعان
كيدي المسيح على الصّليب .
سماؤك تُولول
تمزّق ثيابها كعجوز
فقدت ابنها في المعركة » .
« غَطّوني بنخيلٍ من اللدائن
أحسّ بالبرد في عظامي
تبدو ، يا ابْني ، غريباً عنّي
كصوت الأجراس المسيحيّة .
لم تحبّ أبداً أن تلعبَ لعبةَ الجنود
مع إخوتك ، يا ابني » .
« أخذوا ، يا أمّي ، حلْواي
« أخذوا لُعَبي .
كنّا كِسَراً من قصر غمدان المهدّم
والآن نراقب الطيور عبر سقفه المرمريّ » .

٧ ـ حرب

يقول إعلانٌ على الجدار :
« الحرب عروس جميلة

تنتظرك » .
أَسْرَعَ لكي يتزوجّها .
لكنّ الموت
قدّم لهما الطّلاق .

عبد الله العذري
(لندن)

(هذه القصائد مترجمة عن الإنكليزية وقد أعاد قراءتها أدونيس)

خمس قصائد

١ ـ في آخر أنبائك

في آخرَ أنبائِكَ ؛
ما يكتُبُهُ الرمحُ وتقرؤهُ الأرضُ ،
ولا سيّافَ بلا رأسٍ .

أنتَ الطائرُ بجناحٍ أبعد منه
أنتَ الحجرُ المهجورُ على أرض القمّةِ ،
أنتَ الليلُ العائدُ لليل
كلّ خطىً لن تأتي
تعبُرُكَ الليلةَ
موعدُكَ القادمُ لا يعرفهُ الخُفراءُ
في آخر أنبائكْ
ألْقريةُ كالأمسِ تُرَدُّ الى الغائب
والزوجةُ ناحلةٌ عذراءُ

من أجل المعشوقِ
معاً
سقطَ الغرماءُ .

آهٍ ،

لو تقدرُ أن تنسى اسْمَكَ مرّةْ
لتعلّمتَ جميعَ الأسماءْ .

(باريس / ١٩٨١)

٢ ـ مسار

الى ر . ض .

لنمضيَ موجاً لموجٍ
ونعرفَ ألاّ نجيء .
للطريقِ التي لا تُنالُ ، المسافةُ بين الذراعين : بين الغصونِ
وبين الجذورْ .
ننتهي مثل طيرٍ الى الرملِ
أو حجرٍ في الرياحْ
والقرارُ الذي إسمُهُ الارضُ
أو إسمُهُ الهاويهْ
نفسُهُ في سقوط الحجر
أو هبوط الجناحْ .

(عدن / ١٩٨٣)

٣ ـ ألفُ ليلة وليلتان

في الليلةِ الثانيةِ التي تجيءُ بعد الألف
وشهرزادُ لم تكفَّ بعدُ عن حكاية جديدةٍ
فَـ « كانَ يا ما كانْ » . . .

ـ حَمَلَتْ هذي الامُّ سنينا
رضعتْ كلَّ لغات الأرضْ
خرجتْ يوماً للبحرْ

ورمت ثوبَ الصحراءْ
رأت المدَّ الأعلىٰ
عادت للسلطانِ تباركُهُ البحرَ الأزرقْ
كانَ السلطانُ يُخبّىء نهراً
في خندقْ .

لكنّ شهرزادْ
قد نسيَتْ كلامَها المبين
وأطبقَ الليلُ علىٰ سكوتها
فقامَ شهريارْ
الملكُ الجبّارْ
ليُشهرَ الكلامَ ، دونما كلامْ .

٤ ـ سائحة

أرقبُ الشجرَ العائدَ الآنَ من نُزهةٍ
والشوارعَ تخرجُ من دفترِ السائحينَ
وأقدحُ ذاكرةً بالنّوارسْ .
ثمةَ امرْأةٌ تعتريني ، ـ أريحي الستائرَ من شجرٍ لا يغيبْ
إنّ كلّ الخطىٰ انهمرتْ
بين سبّابتَيْنْ .

٥ ـ بورتريتْ

كنتُ قريباً في الصمتِ لجذرٍ ميتْ
كنتُ حريقاً يقضمُ أشجارَ الليلْ
كنتُ النسغَ لغاباتٍ من شجر محروقْ

كنتُ طريقاً كالطلقةِ لا رجعةَ فيهْ
كنتُ رصيفاً أبدياً في تابوتْ
كنتُ الليلَ اذا عشق الفقراءَ، الفجرَ إذا ماتوا
كنتُ يميناً نفذَهُ الشهداءُ
كنتُ الموجةَ تعتزلُ البحرْ
كنتُ الضفّةَ تعبرُ لِلضفّةْ
كنتُ القريةَ لا تكبُرُ مثلَ القلبْ
كنتُ الشجرَ الميّتَ في الجبههْ
كنتُ الطعنةَ بيضاءَ وكنت الأفْقَ
السرّيّ لكاتمِ صوتْ.
كنتُ الحلمَ يُفَقّسُ كاليقظَهْ
كنتُ التمَّ يقايضُ جُثّتَهُ بالرّيحْ
كنت اللّيل بلا أعماقْ
كنتُ الفجر بلا آفاقْ
كنتُ الطينَ إذا رُدِمَ القلبْ
كنتُ المئذنةَ الخرساءُ
كنتُ حِدَاداً يبدأ بالميلادْ
كنتُ بلا حُلم أفترسُ الأشياءُ
كنتُ بلا جرحٍ أنمو كالغابَهْ
كنتُ بلا قبر مدفوناً كالذكرى
كنتُ بلا موت أحيا
وأموت مراراً
دون حياةْ.

شوقي عبد الأمير

(باريس / ١٩٨١)

جودت فخر الدين

الكسور

١ ـ رياح

أذنتُ لكِ الآن أن تدخلي
بعدما ضاق بي مطري ـ كاذباً يتقطّر قرب الزجاج ـ
أذنتُ لكِ الآن أيتها القطّةُ ـ الشاردَهْ
هل ترينَ الى غرفتي ؟
أضاقتْ بكِ الأرضُ ؟
حتّى توهمْتِ دفئاً لجلستي البارِدَهْ
رأيتكِ خلف الزجاج
فقلتُ : لماذا لعينيكِ ذاك القرار ؟
وهذا النداء ؟

انظري ،
أقفل العصف بابي ،
فقلتُ : سأصغي لآنسَ ، أرتاحَ من سُحُبي الماضيات ،ومازلتُ حتّى تهاوتْ رموش الجدار ، تفسّخ ظلُّ الخزانةِ ، ها هو في جانبي جثّةٌ ، همدت في عراها الثيابُ التي انتصبتْ زمناً ، تستفزُّ هواءً تعتّقَ بين ثنيّاتها .
وانظري ، كيف تصطكُّ نافذتي
وهي تخشع نحو بعيدٍ هوى .
لستُ أرغبُ في أن أُطِلَّ
لأنّي أَلِفْتُ مخاوف نافذتي

فكما تعلمين ، هو البردُ ،
من أين أقبلتِ ؟
كيف وعدتِ بدفء لديَّ ؟
ام انّكِ جئتِ لأفتحَ باباً يُغلّقه العصْفُ ؟
لا بأسَ ،
ها قد أذنْتُ لكِ الآن أن تدخلي ،
بعدما ضاع مني الجناح ،
تمزق عني ردائي
إذن ،
فادخلي في ردائي .

٢ ـ نساء

يسرْنَ على ساعديَ
يغيّمْنَ حول سحاب الأصابع
يُفلتْنَ من خلَل الخلجاتِ
لتُفلتَ منهنَ مشنقةٌ شاهدَهْ .
نذرتُ لهنَ :
بقايا التردّدِ
والخجل المرّ
والرّجفةِ الساهدَهْ .
نذرْتُ لكنَّ الثمالاتِ . . .
أيّتها المرأة الواحِدهْ .

٣ ـ كلاب

يُمزّقون ليْليَ الوحيدَ ،

وحْدَهم : يخاطبون جثّةَ السماء
يَنهشون معدن الظلام
وحْدَهم : لأنهم أناس آخر الليل
يقيمون عويلهم بأعينِ الذئابِ
ثم يصمتون في النهار ، (حيث تخرج الناس الى أعمالها) .
. . . يجيء صوتهم ، حديداً ،
حفَّ بالجبال كالضبابِ
يخترق المئذنةَ ،
الأشجارَ ،
يستلقي على مستنقعٍ ، في دربه ،
أو مقعدٍ ،
أو ظل مجهولٍ قتيلٍ
ثمّ إذْ يأتي الى البيوت
يمّحي على جدرانها
يهوي مع الفجر إلى الأرض : زجاجاً
حالكاً
كذلك الكلاب يطربون في الليالي
وحدهم : يمزقون ليْلي الوحيدْ .

٤ ـ أعداد

الهاكم التكاثر . . .

قليلاً من الإختزال
يرى الكسْرُ عورتَه ،
ويئنُّ اضطراباً على عددينِ نحيلينِ
بينهما شحْطةٌ ،
لا تصحُّ بها قِسْمَةٌ

لا تصحُّ بها شِطْحةٌ ،
يتضاءل ،
تشرق شمسُ ذبالتِهِ
ويئنّ كغصنٍ يعود إلى أصْله
تتفرّق عنه خيالاتُه الصُّفْر
تلك التي تتكاثر من حوله دونما ثمرٍ ،
يتشذّب ،
يُبصرُ علّتَه
يتقلّص في عددينِ صحيحينِ
كانا قد اختنقا في التضاعفِ
في فتنةٍ تتعدّدُ
حيثُ الزياداتُ صوت الرّدى
حيث ينكشف العمر كسراً من النبضِ
مختزلاً
تتناهش أضعافه في عداد السنين
تقول شموسُ الذبالاتِ :
ذاك التكاثر ، كم هو مُلْهٍ ؟ !
قليلاً من الإختزال
يرى الكسْرُ عورته
ويئنّ على قدميهِ الأساسيتينِ
على أصْلِهِ
مثل غصْنِ الجفاف .

٥ ـ أبناء

لأنّ لأبنائنا ، موتَنا

وكتابَ الحروب التي لم نخضْها
لأنّ لهم بعدنا ، ما يعاودهم غصّةً غصّةً
في غبار بداياتهم ،
في فضاء العيون الخفيضِ
عيونٍ لهم ، تتشتت خلف امتدادٍ لنا في الزمان العسيرِ
عيونٍ تغور وترتدّ مثل سحابٍ شحيحٍ .
لأنّ لأبنائنا ، عُقْمنا
إرثَنا الحجريّ الفسيحَ
أقول : اسمعي يا ابنتي
سأكاشفك الآن
أنتِ التي قد ولدتِ حديثاً
ولم تنهضي بعدُ
لم تقرئي في كتاب أبيكِ
ولم تشهدي بعدُ غير اتّقادٍ له ، عابثٍ
يتساقط حولكِ جمراً نديّاً
ويهمي كطيرٍ ذبيحٍ على وجهكِ المتهلّلِ
أنت التي قد ولدتِ حديثاً
لترقصَ عيناكِ حولي
متخفقَ روحي كظلٍّ ثقيلٍ
اسمعي يا ابنتي :
أنتِ ، بين فلولي ، الصغيرةُ
بين وعودي ، الكبيرة
أرّخْتُ حين ولدتِ ختام التشردِ
فاتحةً للتشردِ
أرّخْتُ نقطةَ موتٍ بهيجٍ

لذلك أخشى عليكِ من البردِ في كنفي
وأعيذُكِ من تركتي
ستقولين يوماً : لماذا تملّكني كلّ هذا الشذى الأبويّ المهيض ؟

غداً ، وإذا ما كبرتِ ،
ستنتبهين إلى أنني ، عندما كنت أحتضن الماء فيكِ ،
الترابَ ، الصّدى ، الشجرَ ، الموتَ ،
أفطفُ من وجنتيكِ النبيين
أنسابُ ما بين ألعابكِ المجهداتِ ، هواءً كسيراً
ستنتبهين إلى أنّني :

إنّما كنتُ أبعثُ فيكِ تجاعيد قلبي
أعالج من رعدتي ، في حماكِ الصغير
تثوب الى دفئِكِ الطفل أصقاعُ ضعفي
غداً ، وإذا ما كبرتِ ،
سيبدو كبيراً لكِ الشظفُ ـ الإرثُ
قطّرتُه نبتةً ، نبتةً
ثمّ أودعتُه جسمكِ الغضّ عاماً فعاماً
سيبدو ثقيلاً لكِ الشّغفُ الأبويّ القديمُ
أعيذُكِ من تركتي ،
كلّ ما خلّفتْه الحرائق في الدّم
يبقى لكِ
النّفثاتُ الخبيئةُ في حُطَم الصّدْر
تبقى لكِ
السيفُ منكفئاً كالدموع الرهيفةِ
طرفُ أبيكِ الكليلُ

محاجُره وهي فارغةٌ في الليالي الطويلةِ
تبقى لكِ
احترسي من ولوعي
أكابدُ أنّكِ لن ترثي غيرَ حبّي
أكابد أنّكِ سوف تقولين يوماً ،
لماذا تملّكني كل هذا الشذى الأبويّ المهيضِ ؟
وأنت الصغيرةَ بين فلولي التي لا تُعَدُّ
الكبيرةُ بين وعودي القليلةِ
ماذا أعدُّ لكِ الآن ؟
أيّ سماءٍ لعينيكِ ؟
أيّ دمىً لرحيقِ يديكِ المضيء ؟
أكابدُ أنكِ قد تندمين غداً ، وإذا ما كبرتِ ،
على جذوةٍ من زهور الطفولةِ أو
أهازيجِ أرجوحةٍ
أو ضفيرةِ غيمٍ
تولّى بها زمنٌ ضائعٌ ، شبّ بين ضلوع أبيكِ
ترمّد بين أصابعه
آه ، قد تندمين
وليس لي الآن إلا بكاؤك ، أحضنه كي تنامي
وكركرةً تطلقين بها غلّة الروح
ماذا أهيّء للنّدمِ المتقدم أيّامكِ القادماتِ ؟
شعاعاً ؟ كأمسي قطّعتُه في التخبّطِ
فجراً ؟ كسولاً كفجري .
إذا ما قرأتِ غداً في كتابي ، سترتجفين قليلاً
عساكِ تكونين جاهلةً يومَها خسفَ هذا الزمانِ

عساه يكون مضى أو تبدل
لن تقرئي في الكتاب سوى الخوف
لن تقرئي غيْره صفحةً صفحةً
فالحروب التي لم نخضْها
وألقتْ بأشلائنا في الهواء
ابتكرنا بها لغةً لانهزاماتنا
لغةً لتكلّسنا في الملاجىء
في وحلِ أشعارنا الكاذبَهْ .
آهِ لو أستطيعُ
فأحرزَ سحرَ التفاتكِ
همسَ جفونكِ
في لحظةٍ هاربَهْ .
قد تقولين يوماً :
لماذا تعثّر ذاك الهوى الأبويُّ ؟
يخالجني منه وقعُ رذاذٍ أليمِ
لأنّكِ لن ترثي غيرَ حبّي
أقولُ لكِ :
انتفضي يا ابنتي ، في فضاء أبيكِ
....
....
أُعيذكِ من تركتي .

جودت فخر الدين

روجيه عساف

مسألة فن التمثيل في المجتمع الاسلامي

لا يسير العمل المسرحي إلا وفقاً لأعراف تفترض إقرار الجمهور بشرعية فن التمثيل وبحقيقة موقعه في ضمير المجتمع .

والبحث عن أصول قد يبنى عليها العمل المسرحي في مجتمعنا يصطدم بمسائل مركبة على الصعيدين التاريخي والاجتماعي .

فمن جهة تتناقض فكرة عمومية المسرح كمظهر لعبقرية الشعوب مع غيابه الصريح عن الحضارة الاسلامية .

ومن جهة أخرى تتنافر الممارسة المسرحية بشكلها المعلوم مع السلوك الذي يحمده الناس الذين لم يصهر حسهم وعقلهم في كور الثقافة الغربية ولم يطرّق على سندانها بعد .

فإما ان نسلّم بتفوق وسيادة الثقافة التي بنت وركبت وأتمت هذا الشكل المسرحي الفائق الذي ولّد أحذق وأشد مجابهة بين الانسان وصورته ،

وإما ان نعيد النظر في علّة المسرح الاساسية مما يعني أولاً ان نكشف عن الافكار المسلّم بها التي تزيّف سلفاً معرفتنا للفنون المسرحية والتي تؤدي الى تيهان أو تشنج في قبول او رفض التمثيل المسرحي كوسيلة للتعبير .

هيمنة التوهّم الأوروبي

ان التوهم الاول الذي أدخله وغذّاه الفكر الغربي الحديث هو ان المسرح الغربي يستمدّ تكوينه من تطوّر طبيعي وحتمي للحياة الاجتماعية ، من الأشكال الشعائرية البدائية إلى الأشكال الحضارية المعقلنة ، عبر مسيرة تدفع المجتمع من « التخلف » الى « التقدم » . فعندما يدّعي الغربيون أن « تاريخ المسرح » يتواصل في الحضارة العالمية من انبثاق المسرح اليوناني إلى انبعاث النهضة الأوروبية ، فإنهم يدعون حق التقويم والتمييز

بالنسبة الى جميع الاشكال التعبيرية لدى كل الشعوب والحضارات، وينصّبون مسرحهم نموذجاً أصلياً يحتذى في مجال وسائل التعبير الجمعي .

برزت هذه الفكرة غير المبنية على استدلال صحيح في القرن الثامن عشر، عندما زعم «الموسوعيون» الفرنسيون[1] أن للأشكال الفنية الكلاسيكسية (ولا سيما المسرح) قيمة عامة عالمية تعبّر عن قدر الانسان، كل انسان، وبشكل مطلق. ثم زالت الاشكال الكلاسيكية واستبدلت المذاهب الفنية والأدبية، ولكن بقي المبدأ وأصبح مهيمناً على الثقافة العالمية، وهو مبدأ عرقي للغاية إذ يتيح للضمير «الانسانوي» (Humaniste) الأوروبي حيازة المعيار لتقييم الصور الفنية المعبّرة عن الوضع البشري .

ان فكرة سلالة الأشكال المسرحية تفترض أن تطوّر الأشكال التعبيرية يخضع لمنطق داخلي يقود طبيعياً الطقوس والشعائر القديمة الى المسرح اليوناني، وهذا الى المسرح الاوروبي الكلاسيكي ثم الى مسرح الوعي الاجتماعي الحديث. وفي اطار هذه الرؤية الوهمية والراضية عن نفسها، تَيسَّر للمترصّدين الفضوليين ان يستنبطوا في «العالم الثالث» أشكالاً مسرحية أولية قد تكون مقدمات لمسرح «بلدي» جديد اذا تم نموها التقدمي. فمن هذا المنظار، يحق لهذه الأشكال التمثيلية الشعبية (كالحكواتي مثلاً أو صندوق الفرجة او المقامات أو مجالس التعزية..) الانتساب الى عالم المسرح بما فيها من احتمالات التطـور: أي ان الشعوب التي ابتكرت هذه الاشكال لم تتمكن من انماء طاقاتها الكامنة قبل بلوغها دائرة الثقافة «العالمية».

ويؤدي هذا الخضوع الفكري الى محاولات عقيمة في استخدام الصيغة الاوروبية للتمثيل المسرحي، من أجل التعبير عن واقع روحاني وثقافي مختلف، ويتضح أن هذا الواقع يتنافر مع تلك الصيغة بل يشكّل عقبة منيعة لمحاولات الاندماج. فلا يولد هذا السعي إلا منتجات فنية من الدرجة الثانية في «سوبر ماركت» الثقافة العالمية .

إذن، لا بدَّ أولاً من أن نستبعد كل المسلمات الايديولوجية التي تدّعي تعليل المسرح في عموميته وانطلاقاً من انتسابه الخرافي الى اصول الفن الأساسية، ومن ان نتفحّص فن المسرحية في أشكاله النوعية المختلفة (وفي عدادها المسرح الغربي) أي أن نفهم كل ظاهرة فنية في ارتباطها بالمجموع الحيّ الذي يشملها والذي يحدد للشكل المسرحي الخاصّ به، موقعه الثقافيّ ووظيفته الاجتماعية، ودوره العيني في حياة الجماعة .

علاقة المسرح بتوسّعية المدينة/ الدولة

لسنا في معرض الاسترسال في موضوع المسرح الغربي وشرح الأدلّة التي تثبت ارتباطه الجوهري مع نشأة التحديث الأوروبي والقطيعة الفظة التعسّفية التي فرضها هذا التحديث على الإنسان في تواصل الأزمنة والنمو الطبيعي للمجتمعات والشعوب[٢]. نكتفي بالإشارة إلى أنّ المسرح الغربي يعبّر عن مشروع المدينة المركزية التي ابتكرته أثينا وطوّرته روما ثم العواصم الأوروبية الحديثة، وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما تفرض المؤسسة المدينيّة نفسها كمرجع وحيد واوحد لحياة الإنسان بمجمل مستوياتها (الفكرية والسياسية والاقتصادية) أي بقدر ما تتحدى المدينة الآلهة وتقلع الإنسان عن تكامله في الكون وتحلّ غصباً وقسراً محلّ الأسلاف والطبيعة في الوصاية على الإنسان.

ففي مثل هذه المدينة، يفترض في الإنسان الخضوع لشروط جديدة في تنظيم حياته والاقتناع بانتمائه الى بيئة مجرّدة «خلقها» الإنسان وتدّعي القدرة على تأمين العدالة والسعادة عبر مؤسّساتها وقوانينها. وثمن هذا الخضوع الى مذهبية المدينة- الدولة هو انقطاع الانسان عن القوى الأساسية في الجماعة البشرية(اي جملة القيم والمعتقدات التي تشدّ الإنسان الى الله وتربطه بالكون والحياة الجمعية). لابدّ عندئذ من لغة جديدة (في الأسلوب والتعبير) تخاطب الإنسان -الفرد باسم المدينة وتسوّغ سلطة مؤسساتها ومنطق وجودها، لابد من وسائل فنية تعبّر عن القيم والمقاييس الحديثة التي ينبغي تعميمها على المجتمع.

وجاء المسرح اليوناني ثم الأوروبي ليساهم في تلبية هذه المهمة: من خلال تمثيل مأساة الإنسان بصراعه مع القوى «القديمة» (الآلهة، القدر، الإقطاع، وفظائع المجتمع غير المنتظم في عقلانية المدينة- الدولة...) او تمثيل مصائب الخروج عن ضوابط المدينة ومعايير المواطنية، ليستهزىء «بالشاذين» او ليرتعب منهم، وذلك على مسرح وهمي يوهم الناس بواقعه ويحصر فيه الزمن والواقع ليفرض عليهما سيادة العقل.[٣]

هكذا أصبح فن التمثيل عبارة عن إظهار ما يبطنه التكتّل المدني من رفض وإنكار تجاه العوامل التي تخرج عن ضوابطه وتعبّر عن انتساب الإنسان الى أصول أخرى. وذلك ليس فقط في الموضوعات والمضامين والافكار التي غلبت عبر التمثيليات في المسرح السائد، بل اساسياً في جوهر فن التمثيل كما روّجه المسرح الغربي. ذلك أن الممثل في هذا المسرح يتخلّى عن كيانه الحقيقي (شخصية الممثل الحقيقية) في سبيل

تركيب كيان آخر (الدور ، الشخصية الوهمية) مفترضاً أن هذا الكيان الجديد سيظهر حقيقة لم تكن بيّنة قبل حدوثه. بمعنى آخر، إن احتجاب الكيان الحقيقي الذي خلقه الله هو شرط من شروط إبانة الحقيقة التي تفيض من الكيان الجديد الذي «يخلقه» الإنسان.

والاقرار بشرعية هذه العملية لا يتطلّب مرسوماً او اشتراعاً بل ليس الآ موافقة الجمهور الذي يُصادق على حديث الممثل وعلى الواقع الوهمي الذي يجسّده. وهذا يكفي، جوهريا، لاثبات شرعية الحديث الذي ينبثق من هذا الإيهام. وكما انه جدير بالقبول أن كياناً وهمياً، خليقة الانسان وصنيعة عقله، يوحي بحقائق مقنعة ووقائع معبّرة ليساهم بهدي الناس وتوجيههم في إدراك الواقع وتصحيح السلوك، يكون بالتالي جديراً بالقبول ان المؤسسات المدينية التي يبتنيها الإنسان كفيلة بتبيان الحق والباطل وصالحة للتشريع وتدبير امور المجتمع.

مسألة الشكل والمضمون

انطلاقاً من هذا التحليل لا نعود نتساءل عن اسباب غياب المسرح في الحضارة الإسلامية، لكننا نوجه جهدنا وإدراكنا باتجاه اكتشاف عناصر تكوين لغة شعوبنا وأدوات تعبيرها عن لحمتها الجمعية وعن ثورتها على الأشكال والمؤسّسات والدول التي لا تتواصل معها.

ومن هنا يتّضح التعامل الصحيح مع التراث (بخلاف الذين يجدون في التراث مورداً غنيا في الموضوعات لتموين مضمون أعمالهم الفنية والأدبية، او الآخرين الذين يرون فيه أشكالا فولكلورية قد تجدّد بين الفينة والفينة اصناف السلع المعروضة لجمهور المستهلكين). فالتراث ملازم للحياة الجمعية، بما يعنيه التراث من تعبير الأفراد عن وجودهم في جماعة ومن تعبير الجماعة عن حضورها في الكون؛ ولا يقتصر اذاً على الأشكال الشعبية والمضمونات الأسطورية، بل هو واقع فكري حي يُوفِّر غذاء العلاقات الجمعية ولا يعدلُه أمر من امور الحياة الاجتماعية في تثبيت الهويّة وإتمام التلاحم الشعبي.

وان نكون على صلة بعالم الآلية الحديثة وافراط الانتاج الفني الغربي ذي الفعّالية المتفوّقة أمْر يثير مسألة دقيقة ومتعددة الجوانب: وهي مسألة الموقف الانتقائي (على اثر السيدجمال الدين الافغاني) الذي يواجه الحضارة الحديثة بغير الرفض المتصلّب او

القبول المتحمّس، جازماً بشرعية الانتفاع بما في الحداثة من خير علمي وتقني شرط تجنّب ورفض الجوانب المعنوية التي تستنبطها هذه الحداثة (اي الأفكار والطبائع التي تتمثل بالمذاهب المادية). يعتمد دعاة هذا الموقف على تمييز تبسيطي بين العنصر المادي كعنصر محايد والعنصر المعنوي كعنصر مفسد، وفي ما يخصّ مسألة المسرح مثلا، التمييز بين الشكل المحايد: المسرح، والمضمون المفسد: التمثيليات الرائجة. أفلا يرون ان فعّالية الشكل بالذات (بغض النظر عن تأثير او عدم تأثير الحديث في مضمونه) هي التي تحوّل بشكل عميق توازن الإنسان النفسي وتنقله خارج بيئته الطبيعية ومراكز تكامله، اذ ان «الفعالية» تفرض تمزّق هويته وتجزئة لغته بين مراكز مفرّقة: العمل، التسلية، العائلة...؟

ان استعارة الأساليب «الفعّالة»، اعتقاداً أن فحوى العمل هو المضمون، تجتذب الفنانين بسهولة وتسوقهم إلى طمس شخصيتهم ومحو أصالة فكرهم واستقلاله، لأن فعل التعبير يبين قبل كل شيء تماسك او تفكك الواقع الفكري المعاش الذي ينبثق منه الفنان والذي تفيض عنه لغته. بمعنى آخر، ان فعل التعبير لا يقتصر على الكلام ولا يحجزه إطار شكلي بل يصل، بشكل انتقائي، بين عوامل عاطفية وعقلية كامنة قبلاً، ويجعلها تستجيب لواقع فكري باعث وموجب يعيّن مدلولها وصورها في آن معاً، فيحتّم طبيعة المعاني وامتدادها ومدلول الأشكال والرموز وما تشير اليه.

وظيفة فن التمثيل في إطاره الاجتماعي

بناء على هذا الفهم لفعل التعبير، الذي يتجاوز اشكالية الشكل والمضمون المحصورة في ازدواجيتها ووحدتها وتحتيم أحدهما للآخر، يبدو ان القضية الأساسية في عمل الفنان هي وظيفة الفن في حياته (على الصعيد الشخصي وعلى الصعيد الاجتماعي). اذ أنه ليس هناك جوهر عيني للعمل الفني وليس للممثل (او الفنان بشكل عام) كنه خاص به، لكن وظيفة التمثيل (او الفن بشكل عام) تتغيّر مع الأطر الاجتماعية التي تتصل بها، أي أنها تتّصل بصورة الإنسان التي يبني عليها كل إطار اجتماعي تصوّره للمجتمع بأسره.

وهذا يفسّر كيفية التحوّل في وضع الفنان وفقاً للتركيبات الاجتماعية المتعاقبة: من وضع الكاهن المقدّس الى البهلول الى المتمرّد المنبوذ الى النجم المعبود الى العبد السلعة... فهذه الوظائف تنشأ الما تلعب القوى الاجتماعية المختصة بكل واحدة منها

دوراً « تاريخيا » ولو كانت وقتيا مغلوبة على أمرها ولا تزال تتحدّى القوى السائدة بغية تحقيق مشروعها المغاير. وتكمن وظيفة الفنان العينية في عرض ونشر موطن الخيال (من صور ورموز وقيم ودلائل) الذي يعيّنه مشروع إطاره الاجتماعي، موحيا إلى الناس بسلوك وتصرّف وعقلية ملائمة لتحقيق هذا المشروع.

وقد جهل المجتمع الإسلامي مهنة التمثيل (المتخصّصة في التشخيص الخيالي)، لكونها مرتبطة بضروريات المجتمعات التي غيّرت بناها التقليدية الأساسية واحتاجت إلى تسويغ استلاب الانسان من خلال تحويل مقاومة الميول الفطرية المكبوتة واستنفادها في صور فنيّة خياليّة يستبق الانسان فيها الانسان ويقذف برغباته العميقة الى عالم وهمي يطارد فيه « السعادة » أو « الحقيقة » أو « الجمال » أو « العدل » أو « الحرية » بانقطاعه عن الحياة اليومية وعن تواصل القوى الاجتماعية التقليدية.

وقد عرف المجتمع الإسلامي أشكالاًأخرى للتمثيل حيث يمتزج الدور بالموقع الاجتماعي الحقيقي. فالقصّاص مثلاً والشاعر القبلي والمهرّج الشعبي كانوا يعبّرون عمّا تبطنه المجموعة ويشاركون جمهورهم حياته وطموحاته، ولم يدخلهم فنهم حلقة اجتماعية مغايرة. والأهم من ذلك أن الناس كانوا في كل حفل جماعي (حلقات الإنس، جلسات الأسرة، لقاءات الأفراح والأحزان، تقاليد شهر رمضان، احتفالات الحج، مجالس التعزية، ذكرى عاشوراء، عيد المولد...) يعيش واحدهم مع الآخر معبرين عن وحدة الشعور وعزم المجموعة على الاتصال مع اعتقادات ثابتة وتقاليد سلفية تساهم الآن في تكوين لحمة الجمع. وفي إطار هذا الواقع الفكري، قام بالوظائف المسرحية في مجتمعنا كل من الراوي والحكواتي والمقرىء والمعلّم الصوفيّ، وعلى صعيد واسع جداً المحدّث الذي يتميّز عفويا في حلقات الانس بالطريقة التي يقصّ بها الحكايات او يحاكي فيها الشخصيات. فلا انفصام ولا ازدواج في فعل التمثيل عند الشخصية الإسلامية، بل نزوع قصدي نحو تعرّف جمعي الى وحدة الأصل ووحدة المصير. وحاصل هذا الكلام أن الفن يحتمل وجهتين متباعدتين: اذا كان الفن في اتّصال فعلي وحيوي مع الناس، يزوّد الأفراد بوسائل المشاركة في التعبير الجمعي، ويوظف الفنان من خلاله موهبته الشخصية ومعرفته في بعث الحديث الجمعي المنفتح على الحياة. اما اذا اغترّ الفنان بنفسه واعتزل في منزل المذهبية الإنسانوية التي تردّ الفن الى قدرة يمتلكها شخص أو فئة او ملّة او طبقة وإلى « رسالة » تفيض من عبقرية هذا الشخص او هذه الفئة او هذه الملّة او هذه الطبقة، فإن فعل التعبير يتحوّل الى شكل

من اشكال الاستلاب، ويرغم الفنان على تحديد امتيازه بعيداً عن الناس ونسبةً الى السلطة (القائمة او المستقبلية) التي تعيّن ادوار المثقفين في النظام الاجتماعي (دور المؤيد والمؤوّل والمجنون والمصلح والمعارض والمتمرّد والثائر...).

الفن المبدع والفن الجمعي

سواء كان غرض الفنان اثبات جدّة قوله وروعة طرفته او، بخلاف ذلك، مطابقة قوله لمقتضيات الفكرة التي استَخْرجَها من الحياة والناس والتي يريد لها ان تمتدّ في حياة الناس، فإن العمل الفني يجري على احد النهجين المتباعدين اللذين يستقطبانه في تجاذب متزامن: الفن «المبدع» والفن «الجمعي».

الفن «المبدع» هو نتاج قحّ للنزعة «الإنسانوية» التي حلت في متاعها توابل عبادة الفن (مفهومات العبقرية وذاتية الفن و «الجمالية» وموجبات الخلق الشاعري...). هنا، كل عمل فني وحدة كلّية تتأصّل في حاضر جديد خاص بها وتبيد بحدوثها شيئا من القديم. انه «بدعة» تنكر الماضي الذي لم يتضمنها ويقوم على اصول نابعة من طبيعته (كمثل البحث عن الجدّة، والسباق على التجديد، والتحريض على التغيير وادمان غير المألوف...). فترتبط شرعية هذا الفن بمقدار جدّته في ضمير الناس كما يرتهن فعله المجدّد بمدى التلف الذي يحدثه في ذاكرتهم. وهنا تكمن طبيعته المدمّرة.

اما الفن «الجمعي» فهو نتاج طبيعي لحياة الجماعات خارج استبداد البنى المركزية وينمو في سلسلة اللقاءات الجامعة (الاحتفالات الدينية، الاعراس والمآتم، الاعياد الموسمية، السهرات التقليدية...) وهنا يكون العمل الفني في عضد التظاهرة الجمعية المتنوعة الأشكال التي تتأصّل في القديم وتديم بحدوثها اللحمة الحيّة التي وضعتها الأجيال.

بعبارة اخرى، هناك الفنان «المبدع» الذي يمارس فنه بتميّز عن الناس، من حيث الموقع ومن حيث الوظيفة. فيحمل تبعة «رسالة» هي وقف عليه: إيصال الناس الى ادراك معالم «الكينونة» الأخرى التي ينتمي اليها (اي عالم «الجمال» او «الحقيقة») والتي يتفرد الفنان بتسنّم سدّتها. فهذا الفنان المبشّر مجبر على إثبات بعده عن الحياة العامة واختلاف ادراكه الحسّي والفكري للعالم كشرط وجودي في تكوين مسؤوليته. وبناء على ذلك يجوز له الإفلات من الضوابط الشائعة التي تحكم تصرّف عامة الناس على صعيد التعبير او السلوك او طريقة العيش.

وهناك الفنان «العضوي» الذي يمارس فنّه عائشاً واقع الناس ويسخّر طاقاته للتعبير عن قضايا تمسّ حياة المجموع وتخدم واقعهم، فتتحدّد أعماله وأساليبه بعقلية الناس الذين يتّجه اليهم، رابطاً فنّه بآفاقهم الفكرية ولغتهم الحيّة. فهذا الفنان لا يتميّز عن الناس في طريقة عيشه او سلوكه او تصرّفه او لغته، بل يكون الاتصال بالناس هو سرّ فنّه ومعنى وجوده، وقد يحرّض بتداخله الايجابي علاقة الناس بتراثهم فيجدّد احساسهم بفاعليته المحتملة.

مواضع التعبير وحيّز العمل المسرحي

لكل وحدة بشرية ملتقاها الطبيعي حيث تتفاعل وتتعرّف على نفسها. وهو نتاج تواصل حلقي قوامه الأسرة وامتداده المجتمع. ولّما كانت حياة هذه الوحدات متحلّلة من إيذاء القوى القاهرة الخارجية تتكوّن فيها شخصية الفرد وتتبلور لغته فيستمر عمله لينطلق عبرها الى حلقات أوسع.

إن موضع اللقاء، حيث يجتمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم الى التصوير والتخيّل، يمتثل لأمر القوة الاجتماعية التي تعدّ مكان وزمان التجمهر وتخصّص مهمته في جلة الممارسة الاجتماعية.

فالمواضع المتصلة بإرادة خارجية (اي ارادة موثقة بمصلحة دولة او مؤسسة او تجار) تقام في مكان مفصول عن البيئة وتعقد اللقاءات فيها في زمان منقطع عن الواقع. مثلاً: يحتشد الناس، افراداً او مجموعات، قاصدين صالة مسرح او سينما او ملهى... ليكونوا داخلها افراداً يحكم تنظيم القاعة المغرّبة تشتّتهم كما تحتم آلية العرض عملية القطع مع واقعهم. فيفرض المنظم (اي صاحب المصلحة أو خادمه الفنان) حتى توزيع النور والعتمة ليسيّر الأنظار حيث يشاء وليدخل الحاضرين دواماً مغايراً (اي زمن العرض الإيهامي).

اما المواضع المتصلة بارادة داخلية (اي ارادة ملازمة للحياة الجماعية) فموقعها متصل بالبيئة، وايقاع اللقاءات فيها يتبع إيقاع الحلقات الجمعية ونبض أفراحها وأحزانها. مثلاً: يتلملم الجمع عند المناسبات المعيّنة سلفاً (عيد، احتفال، ذكرى، فرض ديني،...) ويتجمع أفراده في مكان مألوف (دار، ساحة، منتدى، جامع، حسينية،...) ليحيا شعورهم الجمعي في تعبير يحوي بين ثناياه روح الأسلاف، وليسقطوا عبر اطاره نور التراث في نطاق الحاضر. غير أن إنهاك الثقافة الشعبية في

ظل الدول الجائرة حوّلت هذه الحلقات الجامعة الى مواضع تقليدية، لا تتعدّى الحياة فيها حدود موقع التراث في الحاضر.

ان المكان يعيّن هوية الحفل ويخوّله الحق في التعبير عنها. واذا أخضعنا العمل المسرحي لغرضه الأساسي، نعود يقيناً الى الناس والى وظيفة التعبير في حياتهم، فنكتشف الأماكن الحقيقية لممارسة التعبير الجمعي والتدخّل الإيجابي في أطره. إذ أن حيّز الثقافة الشعبية أي مقامها في حياة الجماعات يتجسّم حيث تمارس هذه الجماعات قدرتها المستقلة على التعبير، أي المواضع الاجتماعية التي تتمتع بالسيادة الذاتية إلى اقصى حدّ ممكن وعلى جميع الأصعدة: الموقع، النفقة، اللغة، الطراز، النظام، الاعراف،

شخصية الفنان العضوي ودوره في الثقافة الشعبية

ان التفكير بالعمل ضمن هذه الأطر وفي هذا الاتجاه يدفعنا إلى تصوّر شخصية الفنان الذي يتوجّب عليه مباشرة هذا العمل. وفي بداية الأمر، يزول كيان الممثل المنتمي الى المؤسسة المسرحية (او كيان اي فنان منتسب الى هيئة او ندوة ثقافية ذات ارادة خارجية) وتتجدّد وظيفته في إطار تكامله العضوي داخل البيئة حيث يفعل أي أن عمله الفني جزء متمم من وجوده في وسط الناس ومن نشاطه بينهم. فالنشاط الذي يجمعه بالناس لا يقتصر على الانتاج الفني بل يتسع الى أعمال ومشاغل أخرى، وقد يكون لديه صنعة او وظيفة تؤمن له سبل العيش، كي لا يخضع عمله الفني لما تخضع له المصلحة الشخصية في قضايا «النجاح».

وسط النشاط المتعدّد الذي يوحّد بينه وبين الناس، يكتشف الفنان عناصر الفن الذي يريد إخصابه في حياة الجمع:

١ ـ المواضع والمناسبات الصالحة لتلقي حثّ مجدد في التفكير والتعبير (الحلقات الاحتفالية أو النشاطات الاجتماعية في دوائر نفوذ الجامع أو المدرسة أو النادي أو الجمعيات...)

٢ ـ عوامل اللذة والتشويق التي يمتلكها شخصياً في الموهبة والقريحة أو التي ينبشها في البيئة والأوساط الشعبية (في مجال الكتابة والشعر والأداء والموسيقى والغناء والحكاية والزخرف والتقنيات الحديثة في التصوير والتسجيل...)

٣ ـ الأفكار والرموز التي تمثل اصالة الجمهور المتجمع والتي تصون لحمته الداخلية وتدعم حيويته السياسية (السير والحكايات التي تربط الناس بتاريخهم وهويتهم الروحانية، الشخصيات والأحداث التي تبرز تضامنهم في مواجهة الأوضاع والظروف، المواقف والأمثال التي تعبر عن ادراكهم الفطري لمسائل الذوق والسلوك...)

ينجم عن هذه الوجهة في الممارسة علاقة انمائية ايجابية بين نتاج الفنان والثقافة الشعبية اذ يصبح هذا النتاج عاملاً حافزا في نموها. أي ان ما يغلّه هذا العمل الفني يشبع ضرورة التعبير الذاتية عند الفنان عبر تنمية التكامل الاجتماعي، حتى ان المساهمة في حث التعبير عند الآخرين هي ثواب بحد ذاتها وخير اخصاب للحقل الذاتي.

ان اتساع قاعدة المشاركة في الانتاج الفني شرط لازم لاخصابه. ولما كان الأفراد متفاوتين في أهليتهم ومعرفتهم، فان نوعية العلاقة بين الجمهور والفن تلعب دوراً أساسياً في تكامل الثقافة أو في تنضيدها وتجزئتها. فاما أن تكون الخبرات والطاقات، بتفاوتها وتفاعلها، مصدر ازدهار في الجماعات المتماسكة، واما أن تكون، بنموها التنافسي، عاملاً من عوامل التجزئة في المجتمعات المتفككة.

هذه العلاقة بين الفن والمجتمع تحدد موقع الفنان في الجماعة ورؤية الناس له، وتستتبع نهجاً متماسكاً لعلاقة الفنان بقريحته ولتوجه ممارسته. وهذا النهج يحكم العمل على جميع مستوياته (الفكرية والفنية والاقتصادية) وفي جميع مراحله (الاختيار والاعداد والتقديم).

الاحتفالي حيث تنشرح الحواس والوجدان معاً، فتصبح المتعة أداة مقصودة للتحريض الفكري والتفاعل الوجداني. ويكفي أن يختبر الفنان مرة واحدة نمط التمثيل في اطار المشاركة العضوية للناس بالاحتفال حيث تزول العوازل المتعلقة بالايهام المسرحي، ليدرك الاختلاف الأساسي الذي يميز بين عرض تمثيلي اعتيادي حيث يعمد الفنان الى طرائق الفن وأسرار المهارة التقنية ليفرض تأديته على المشاهدين وليحكم استيلاءه على اصغائهم، وعرض تمثيلي شعبي متخلٍ عن الشروط والأشكال المتعارف عليها في المسرح وحيث يعتمد الفنان على علاقته المباشرة مع الجمهور وعلى الانسجام والتآلف بين أدائه المتحمس وانفعالية البيئة التي يمتزج بها. ان مثل هذا الاختبار يشكل بحثاً نقدياً في مبادىء الفنون المسرحية وفي أصولها المنطقية، ويحمل الفنان الواعي الى تحويل جذري في ممارسته يقتضي تحويل فنه، وبشكل مركزي فن التمثيل، الى شكل فني يختلف جوهرياً مع كل الصيغ التي فرزها وفرضها المسرح في تسييره الذاتي.

شكل من أشكال التماسك: فن التمثيل والحكاية

أن يخضع العمل المسرحي لمقتضيات التكامل الاجتماعي والاتصال الفكري والفني بالواقع الشعبي لا يعني أن يبتلى بالتقشف وجفاء الأسلوب، بل بالعكس، ان تساوق فن التمثيل مع الوسط الأسري والأطر الجمعية الشعبية ينشىء نوعاً من التناسق في اللقاء

ان ممارسة التمثيل المسرحي تقذف بالانسان الى النقطة العقدية التي يلتقط فيها بشكل حاد احتمالات الاتصال البشري. اذ أن المسرح المعقلن، منذ بدايته الاغريقية، شطر حديث الانسان وابتكر للمحدث بديلاً مقنّعاً يعكسه ويستثنيه[٤] فالقناع هو العنصر الأولي الذي يؤسس ويعرف ماهية التمثيل في المسرح الغربي. أما العودة الى مبعث الطاقة التعبيرية في ثقافة شعوبنا، التي تتجسم في استحضار حفل أو مجلس الأحداث والأشكال الفنية المحفورة في الذاكرة الجمعية، فتردنا الى الحلقة الأولية، حلقة الراوي، التي لعبت دوراً أساسياً في توالد التراث في حضارتنا وتكوين موطن الخيال عند شعوبنا. ان شكل القصة (بما يعنيه مصطلح الشكل من ماهية تصورية شاملة تعرف أصنافاً مختلفة من نوعية واحدة معينة) هو شكل فني في حدد تاريخياً وجهة ثقافتنا ومقدورها التعبيري في نقل الصور والرموز والقيم الانسانية: من النبأ الذي يتناقله الرواة فيصبح حديث المجالس والمحافل، الى الحكاية المسرحة التي يمثلها الحكواتي، ومن الرواية التي تطوف بين الناس لتحتفظ بذكرى حدث تاريخي حتى تصير حديث الأجيال، الى القصة التي يصورها صاحب المعرفة ليرشد طالبي الحق والعلم،والتي نجد نماذجها الرائعة في التوراة والانجيل والقرآن[٥] ... ان لكل هذه الصيغ المختلفة وغير المحدودة جذراً أصلياً يشغل محلاً راجحاً في التكامل العضوي لحياتنا الجمعية ولا يزال هذا النمط الثقافي قابلاً للحياة اذ لا تزال الرغبات تستجيب له بقوة مذهلة.

وهنا يكمن دور الفنان المبادر وجوهر مسؤوليته: اذ ينبغي عليه انتقاء الأشكال التي ستحدث (عبر حث فعاليتها) انفعالاً ايجابياً في ادراك الناس ومخيّلتهم (بما تعني هنا الايجابية من تقوية الانتماء الوجداني من خلال المتعة الفنية وتلذذ جمال اللغة التي يتماثلون فيها). وفي اعتقادي أنه يمكننا تصور ماهية فن التمثيل في مسرحنا المحتمل، انطلاقاً من الخلية الأولية لتمثيل الحكايات التي تتجدد في حلقات الأنس الشعبية، حيث ينبثق المحدث الذي يروي ويحكي فيحيا مشاهد الحكاية وشخصياتها، ولا تمحي شخصيته وراء الدور، ولا يختفي وجهه وراء القناع، انما يحاكي ويقلد ويمثل ويستحضر الأحداث

والأحاديث، وفي الوقت نفسه يعبر عن شعوره ويحتفل مع الناس وينسج في سَحيلٍ زاهر خيوط الحاضر وتخريمة الحكاية. ان منهجية الممثل / الحكاية تختلف جوهرياً مع منهجية **المثل / القناع، التي تحول محور الحديث خارج دائرة التعرف المتبادل. فتكون غاية** الممثل في تأدية فنه ايجاد حديث حي يتنسق ويتحد فيه:

- حديثه الشخصي وصلته الذاتية بالناس والحكاية.
- حديث الناس والروابط التي تشير اليها الحكاية المنبثقة من خيالهم الجمعي.
- حديث الحكاية وكل ما تقوله الشخصيات والأحداث وما تدل عليه من واقع معاش.

من هنا نفهم أهمية اختيار موضع العمل في منطلق المبادرة، أي أن التوجه القصدي الى الفئات الشعبية المحافظة يلعب دوراً رئيسياً في تعيين العمل والأساليب الفنية، كما أن انتماء فريق العمل الى هذه الفئات يلعب دوراً وظيفياً في الاختيار المشترك لاطار العمل ولموضوعه (المأخوذ من القصص التي تحرض الناس على استئناف الحيوية التعبيرية وتربط حاضرهم المتلعثم بتراثهم الغزير).

سؤال في الخاتمة

في حين ان الاجتياح المتعدد الأشكال الذي يقوم به سوق المنتجات الاستعراضية يحول الجمهور الشعبي الى كتلة متهافتة تتفاقم فيها أعراض القصور الفكري والتأثرية السكونية، وفي حين ان هذا الاجتياح يحل لغتنا ويذوبها في الدائرة الاستهلاكية حيث تندثر مواد الثقافة الشعبية لتنهشها آلية التجارة، أليس ملحاً أن نتشبث بتربتنا الروحية وأن نوظف شحنة التعبير التي يضمها تراثنا المفصود في معترك حياتنا الحاضرة؟ لا يمكننا اليوم أن ندرك مدى التلف الذي يوهي قدرة شعبنا على التعبير وفضائله الفنية، كما اننا لا يسعنا أن نتوقع ما تستطيع أن تقدمه الفئات الشعبية عندما يطلق العنان لمواهبها، أي عندما تنتعش محافلها وتجد الناس نفسها قادرة على التعبير وعلى انتاج ثقافة خاصة بها. غير أن الممارسة في هذا الحقل هي محط الأمل ورهان الحرب الثقافية التي سيحسم فيها مصير استقلالنا المعنوي.

نحن على مفترق طرق. وتتكاثر الاشارات التي تسترعي انتباهنا وتتخاصم على جذب رغباتنا. وكلما استجبنا للنداءات الواعدة التي يستبدلها كل موسم ايديولوجي جديد،

يشتد قلقنا ويزداد تشتتنا . أين نتجه؟ حلبة المسرح الغربي مليئة بصراخ أبطالها التائهين الذين عبروا المرآة ولاقوا الذعر والرعب: اوديب وأوريست، هملت ومكبث، دون جوان وفاوست، غاليليه ومنتظرو غودو . . . ولا بشر وراء المرآة، بل صحراء مجردة وفراغ العبث. منذ أن صاح أوديب: « ماذا بقي لي أن أرى وماذا بقي لي أن أحب؟ أخرجوني من هذا المكان! أبعدوا الشقي الكبير الذي حلت عليه كل لعنة، أعدى أعداء الآلهة! » تتابع المنبوذون المنتهكون الذين أنكروا انتماءهم وطاردوا حقيقة أخرى في حيز آخر. وفي الوقت نفسه ولكن في حيز مختلف، يعيد المسلمون بشكل حلقي متواصل تلاوة الصلاة التي تكرر كلمات يتوحدون فيها وحركات متسمة بترتيب متتابع تشير الى اندماج الانسان بالحركة الكونية . مظهران متناقضان لفعل التعبير الانساني . لغة الانسان، حركة وكلمة يضع بها تخوم الحيز البشري الذي يتعرف فيه .

كل انسان يشغل دوراً يظهره بالدلالات أمام المجموعة وبذلك ينضوي الى حيز معين حيث يتظاهر الوجود . كل انسان ينتقي كلمات واشارات وجدت في الممارسة الاجتماعية ليعبر عن صورة للانسان يتماثل فيها وتكونت في حيز بشري محدد. هذا يتنكر ويضع قناعاً على وجهه ليقول: « أنا »، وذاك يتوضأ ويغسل وجهه ليشهد أن لا اله الا الله . هذا يلوح بصورة وهمية ليتكلم عما ينبغي أن يكون، وذاك يروي سير الأولين لأنها عبرة للآخرين . وبين هذا وذاك، احتمالات الابتكار . فأين نتجه؟

روجيه عساف

حاشية :

يقول الممثل في خاتمة « العاصفة »، وهي المسرحية الأخيرة التي كتبها شيكسبير :

« رقاي السحرية الآن رميتها ،
وما بي من قوة سوى قوتي أنا ،
وما أوهنها !
لا تدعوني أقيم في هذه الجزيرة الجدباء
بل أعتقوني من قيودي .
الآن تعوزني الأرواح للتنفيذ
والفن للسحر
ونهايتي هي اليأس ،

الا اذا أنقذتني صلاتكم وهي شديدة النفاذ حتى لتدرك الرحمة نفسها وتصفح عن السيئات كلها

فكما تودون غفراناً لذنوبكم،

بسماحكم حرروني .(يخرج)

(ترجمة جبرا ابراهيم جبرا)

الهوامش

(١) كتابات دالامبير D'alembert وفولتير Voltaire ومقالات الانسيكلوبيديا L'encyclopédie . ثم أعاد الفكرة جهراً كل من غوته Goethe وشيلر Schiller ونيتشه Nietzche

(٢) لقد سبق أن تصدينا لهذا الموضوع في بحث وجيز بعنوان «نظرة في المسرح الحديث»، وفسره بشكل مضخم العالم الاجتماعي جان دوفينيو Jean Duvignaud في كتاباته .

(٣) وضع أرسطو في «فن الشعر» أسس الفكر الجمالي الذي يسيطر على جميع التصورات الفلسفية اللاحقة في ميدان معرفة الفنون وتحديد وظيفتها . والمقولات الثابتة التي تدوم مع اختلاف التحاليل والمواقف هي التالية :

- ان العمل الفني وحدة كلية تامة بذاتها، لا تتجزأ .
- انه شكل يقلد واقعاً ما ويمكن تطويقه برؤية فردية واضحة .
- انه صورة للحق المحتمل لا للحق الصحيح، وغرضه ما ينبغي أن يكون وليس ما يكون .

(٤) في كل مرحلة بدئية، يكون الممثل مقنعاً (كالممثل الاغريقي القديم، وممثل «الكوميديا ديللارتي»، وممثل «النو» الياباني ...) ولا يتعرض للتشخيص التنكري دون قناع الا من بعد أن يمتص الاغطاط المديني وتفسخ الحس الجمعي امكانية الانكار الفطري لهذه العملية .

(٥) في «التصوير الفني في القرآن» للاستاذ سيد قطب تفسير رائع لشكل القصة القرآنية .

الرمز المسيحي عند خليل حاوي *

يموت الانسان في سره الوجودي دنيا كاملةً وهنا العامة كالخاصة ولكن لكبار الشعراء رؤية يَستخلفونها تربطنا بما تجلى لهم ويلازموننا على قدر ما استشرفوا بالرموز اذا كانت معالم معاناة هي الشعر عينا ينبوعا وتعبيراً. نحن هنا متروكون الى التراث ومن نأى عن خليل في الزمان لا مفر له من مواجهة القصيد وحده سالكا طريق الصحراء التي تحدث عنها شاعرنا. لقد ألقيتم عليّ عبء التحدث عن الرمز المسيحي عند حاوي. سأحاول ذلك في استقلال منهجي عن شخص جمعتني اليه إلفة تأملات ومواسم طقوسية وتقرب منه الى الله. جعل عمقه لا ينحصر في أدبه او يتجاوز أدبه في اوقات البركات.

وقبل ان نغوص على قراءة صاحبنا لا بد لنا من الإحاطة بالرمز كما تعرّفه المسيحية. فالرمز لغةً يحتمل الإشارة الى فكرة، الى أمل، الى ذكرى، الى حُلم، الى اشواق الحضارات فيكون الصليب مثلا رغبة تضحية او نموذج تضحيات بصرف النظر عن حقيقة الفداء التي أتى بها المسيح الى العالم وبصرف النظر عن يقين الحياة الأبدية وانشاء المحبة التي جسدها في واقع موته. فاذا كان الفداء صورةً ولم يكن انسكابا لحياة الآله نفسه في ناسوت ابن البشر فإنه استعارة شعرية ولا يكون في المنتوج الأدبي خَلقا موحيا ولا نفحة النظم. ومن هنا انك قد تكون أدنى الى المسيحية بكلمات ليست من كتبها وأبعد عنها بكلمات من كتبها إن فرّغت هذه الكلمات من دلالتها الروحية كما كشفها سر الخلاص. فالمهم في الأمر المدلول، المحبة في الله نفسه، في حياته الداخلية وتجسيدُ المحبة في سيرة الناصري ونقلها قربانا وذبيحة وشهادة في قول ناسوتي حقّ يتأجج حتى التماعات الشعر. ولعلك في هذه الديار تأتي بصور من القرآن او من ديانات اخرى ولكنك تلقي عليها وشاحا عيسويا فتصبح كشفا انجيليا في دسم العُربة.

فلا يسوغ في المسيحية ان تفصل بين عقيدة ودعامتها التاريخية اذا كانت

العقيدة مؤسسة في الزمان لأن الآله المسيحي انما تجسد وحيًا في الزمان . وفديته حاصلة حادثةً وقيامته حاصلة حادثة وقد لا تكون مالكا كل وسائل التنقيب لتؤرخ للحادثة تأريخا دقيقا فأنت مؤمن ولست بمصور وتتلو دستور ايمان تعرف ان ما نسب فيه للزمان قد تمّ في الزمان واذا كنت شاعرا فأنت تستوحي هذه الوقائع شعرا وفي سيرورتك هذه انما تجعل الواقعة رمزا لما ترجو حصوله في نسيج البشرية حبا او تصوفا . ولكن ان دعوت الى صورة حياةٍ لم تسبقها حياة إلهية حلّت فينا مرةً جسدا فأنت لست صاحب رمز مسيحي ولكنك مستوحٍ حضارةً مسحها الانجيل بكلماته . المعنى عند المسيحيين قراءة ملهمة جماعية شراكية لما قد تم او لسنا على شيء .

هذا ما يقيم فاصلا حادا نهائياً بين الحدث الإنجيلي والأسطورة . وهنا أنحصر في العهد الجديد ولا اتطرق الى بدايات سفر التكوين حيث الموقف يختلف . فالمسيحيون مجمعون على ان هيكلية الانجيل حادث وان الخلاص أكيد وفاعل اليوم ، فهم يرفضون ان تكون قيامة المسيح تموزية ما اي حكيا آخر عن موت وانبعاث . فإن كان ثمة فصح كنعاني في شخصية أدونيس او تموز او آلهة اخرى في المنطقة الا ان ما جرى عند العبران لما تبنوا فصح الربيع عيدا ، هو انهم جعلوه ذكرى لعبورهم من ارض مصر الى ارض الموعد . ولما أقام يسوع الناصري مع تلاميذه الفصح انما نقله من معناه العبري الى جعله فصح دم وقيامة ، عبورا للانسان من الخطيئة الى البر ومن الموت الى الحياة . فكائنة ما كانت حكاية تموز وعشتروت في آداب بابل وايا كان أمر عشتروت مع «ماء الحياة » وعودتها الى الارض مع حبيبها تموز ، ومهما يكن من أمر تجديد الطبيعة بعودتهما فإن تموز لم يوجه وعشتروت لم توجد ولكن المسيح مات وقام وعاد حيا ليسود الأحياء والاموات .

فالأمر ليس أمر طقس ربيعي يتكرر وهذا عيناً ما يفرق المسيحية عن ديانات آسيا انها لا تعرف دورة العود الأبدي ولكنها تعرف ما تم دفعة واحدة وطاقته هي اياها التي تدفقت على العالم حياة «لأنه من حيث إنه مات فقد مات للخطيئة مرة واما من حيث إنه يحيا فيحيا لله » (رومية ٦ : ١٠) . وكما قال القديس يوحنا الذهبي الفم: « ان المملكة العامة قد ظهرت ... لأن الصفح قد بدا

من القبر شارقا . لا احد يخشى الموت لأن موت المخلص قد اعتقنا ... اين شوكتك يا موت؟ اين غلبتك يا جحيم؟ قام المسيح وانت فنيت . قام المسيح والحياة تحررت . قام المسيح ولا احدٌ ميت في القبر ». نحن في عالم يختلف جوهريا عن الهندوقية وما تفرع عنها وعن الميثولوجيات البابلية والكنعانية والمصرية .

واذا **قلنا** هذا فلا شيء يمنع عندنا من ان تكون الأساطير مهيئة للإنجيل ولونا من ألوان النّبوءة القديمة في المشرق مستقلة عن الأدب العبري بحيث نعتبرها هي رمزا للمسيح ولا نعتبر المسيح مرصوفا بين رموزها . الأسطورة في وجهها المتصل بما انكشف في سر التجسد يستنفدها التجسد فيصير هو منطلق الالهام بتعابيره وبغير تعابيره لأن الشعر الحي انما يحمل عبارته فيه كالجنين فلا يكون معنى شعري بلا صورة شعرية تنقدح منه انقداحا وتكون الهوة بين المعنى والمبنى مردومة اصلا كما ان الهوة بين الله وكلمته مُجتازَةٌ منذ الأزل في انسياب الآب الى الابن .

وعلى هذه الصورة يكون كل رمز مسيحي . فهكذا بالمعمودية يموت الأنسان مع المسيح ويُبعث معه وفي القداس ينضم المسيح الى المؤمن انضمام الكيان الى الكيان وهكذا تحكي طقوس الكنيسة وأسرارها .ما جرى في الماضي ليس تلاوة وحسب بل محبة منجية تتجدد في الجماعة بحيث يتلاقى الرمز الحاضر والمرموز اليه في فعل الخلاص الذي تم دفعة واحدة ومن هنا انك لا تستعير الليتورجيا استعارة شعرية ولكنك تنطلق منها استلهاما وقوة تجديد في النفس ثم يأتي بوحك انت في ناسوتيتك الشعرية وقولتك انت وبناؤك انت ولكن كل ذلك بدءا من بناء الله صانعه اعني جسد ابنه في ازمنة الناس .

فاذا اتخذنا قصيدة لعازر الرئيسة في فهم من نقيم ذكراه نرى بطله عادَ من حفرته ميتاً كئيبْ .

بعد ان لُفَّ جسمه بكلس مالح وصخر من الكبريت وفحم حجري لتتعدى وطأة الموت.والقبر الذي كان فيه موضوعا حسب الحادثة الانجيلية يبدو كهفا كالذي وضع فيه المسيح وبذا يتناءى لعازر ولو انبعث في القصيدة عن رمز الحياة ليصبح ابدا مرتبطاً بالموت لاعنا رحمة يقرأها في دموع الناصري صلوات حب ولعازر الإنجيلي حبيب المسيح يتأثر حبه . نحن بالتالي أمام رمز الرفض لقوّة الحياة التي

في المسيح . نحن في دنيا الغصص و «حمّى الرعب والرؤيا اللعينه» وتلوّي الأفعوان والمارد والعتمات . وهنالك في الأدب اليوحنائي حادثة نسيجها نوراني كله اقصت كلَّ وحدانية الموت مذ قال السيد : «ان لعازر حبيبنا قد رقد لكني انطلق لاوقظه» (يوحنا ١١ : ١١)

المشكلة القائمة بين الإنجيل وهذه القصيدة ان الإنجيل قيامي التعبير والرموز والمضامين وان القصيدة انسكبت مَوَاتِيَّةَ التعابير والرموز والمضامين بحيث ان البعث الذي يتكلم عنه حاوي استمرار للمواتية هذه

...كان في عينيه
ليلُ الحفرة الطيني

وقبل ان يعود كانت زوجته في غربة الخيانة ورافقته من بعد البعث غربة الموت فلا يشتفّ عند زوجه «من حبّ تصفى واختمر»

عاد مغلوبا جريحا لن يطيب

ذروة هذا القهر الذي ناله لعازر بانبعاثه أنه لم يُرصف مع الخضر وأنه لم يُنقَذ ولم ينقِذ

«حلوةٌ جرّت الى التنين ، جرّت ، دُمغت
للموت وانهارت تعانيه انتظار»

اين مكانة يسوع في كل هذا ؟
وعلى الشاطىء طفل ناصري
يغرس البلسم في دنيا القرار

واذا استدعى البيت الأخير مستهل القصيد
«عمّق الحفرة يا حفارُ
عمقها لقاعٍ لا قرارْ

نفهم كيف يكون المسيح طيفا رماديا لا يغير شيئا ونَفهم الفصح مغنّى لا انتصارا على الموت ويبقى لعازر بعد سنين ليخاطب زوجته ، وليس له في الإنجيل زوجة ، لياليَ الثلج وتقول :

«إسمي الميتَ الذي ما برحتْ
تخضرّ فيه لحية ، فخذ ، وامعاء تطول

لماذا لم يتكلم خليل حاوي عن مرتا ومريم الا بتلميح عابر ؟ أيكون هذا قد

مصطره الى كلام قيامي حسب الحوار الذي كان للرب مع المرأتين في حين ان الحب الجنسي متصل بالموت وبالتالي تكون الرؤية الجحيمية قد فرضت على خليل زوجة كان لا بد ان تكون زانية وكان لا بد ان تكون ناكرة للقيامة وهي السامعة، حسب شاعرنا، بظهور المخلص للاثني عشر يوم كان توما معهم

«عبثا لن أدفع الاصبعْ
في فجوة جرحٍ تدعيه»

ليس هناك نكران لميتة المسيح المادية ولكن الدخان الموحل المحرور هو الأصل

ويرمي في جروح الناصري
وجروح المريمات
ويبقى موت المسيح بلا معنى:
كنت طيفا قمريا
وإلها قمري

المسيح يتخفى في الغيوم مات ام لم يمت. الفرق بينه وبين لعازر ليس نوعيا. انه يبقى بعيدا بُعد الأطياف يستمر في كونه طيفا مات ام لم يمت كأن الموت لم يُحدث فيه خبرة وكأن انبعاث لعازر لم يحدث فيه خبرة.

كل شيء يبقى في رتبته. فالألوهة طيف لا يجيء الينا والموت نذوقه ولا نتخطاه. الآله لا يبعث فإنه لا يمس خبرة انسانية والانسان لا يُبعث بالمعنى التجديدي التحويلي للكلمة لأنه لا يذوق خبرة إله فادٍ. البقاء ابدا في حلم الألوهة لواحد او في مسرح الارض لواحد. وتفنى الاشياء كأننا بالأغنية فقط نخرج ولكن ما يبقى انْ

في اهازيج الصبايا والطيوبْ
عاد لي من غربة الموتِ الحبيب

في النهاية يظل الانسان سجين الموت، والأغنية نفسها تنصب في الموت.

ازاء ذلك قول يسوع: «انا القيامة والحياة وكل من كان حيا وآمن بي لن يموت الى الأبد» (يوحنا ١١: ٢٥ و٢٦)

لقد غاب عن ذهن خليل كل هذا السرّ وانقطع الرجاء. على صعيد الكتابة هذا هو الإرث الذي علينا ان نعامل.

هل يُشهد لله بالشهادة لغيابه :
ما لوجه الله صحراء
وصمت يتراءى عبر صحراء الرمال

قول ملتبسٌ كان بالإمكان ان يكون قول ناسك لو لم تكن الصحراء في مواضع كثيرة من الديوان الى هذه الأرض الخاوية الخالية التي نبيت فيها او لم تتعاقب عليها حضارات ماتت وكأنا عائدون بالنار والكبريت والحمى واللعنة الى ما قبل نفخة الروح الذي هبّ على وجه المياه فكانت الأرض ثم كانت الحياة الجديدة التي تطهرنا من اللعنات حيث الحجر في النفس والفحم وحيث الخصب الداخلي الكبير .

نحن في الرفض اليائس لأننا في البعد الأفقي فقط حيث لا يتنزل شيء من فوق . فانسان حاوي وما يحيط به من تاريخ ليس سوى طين.ورماد وكان الإكثار من ذكر الرماد يقوي عند حاوي نزعة الموت ويزيل الرجاء وينكسر الزمان في عمود الملح الذي لا يشهد في سدوم حتى لذكرى الخطيئة . الخطيئة عند حاوي في القحل ، في انفضاض بكارة الكون .

أعددت للأعمار في الدنيا
جنائز مطلقة

واذا عرفنا اهمية التنشئة الفلسفية عند حاوي ودقة المدلول الفلسفي للكلمات نفهم ان رؤية صاحبنا رؤية جحيمية بمعنى ان الجحيم عميم وان الفاجعة مضمون الزمان . من هنا ان مأساوية حاوي ليست مصيبة العاصي بمعصيته لكونه ربنا إلى القيامة وهو غير قادر اليوم على تحقيقها ولكنه يترجى قيامة الموتى والحياة في الدهر الآتي وبما انعكس من تعزيات ولكنها مأساوية اغريقية . الآله أبداً .

يتناءى عبر صحراء الأعالي
وجنازة الأطفال
قربان الذبيحة

بعبارات الطقوسية المسيحية يحس خليل جراح الانسانية المعذبة وتبقى صرخة الأطفال بغير صدى .

اذاً اين تكن في النهاية مسيحية حاوي ؟ انها لتكمن في التجربة الشعرية اولا

واخيرا . فالشعر عنده ليس ثوبا لمعنى وُجد عند العرب والأعاجم على السواء كما يقول الجاحظ ولكن الشعر تجربة انسانية كبرى فالشاعر ليس غاويا ولا لاهيا ولا طروبا ولا ناظما شارحا او واصفا ولكنه يلتزم الحياة كلها والانسان كله في صدق كامل كالرسول . الشاعر تفجرٌ من الخلق الاول في ناسوتية مصلوبة . الشعر تعبير ما عن سر تجسد الكلمة بحيث يبطل الفراق بين اللاهوتية والناسوتية في المسيح عن غير اختلاطية . الشعر ، منذ لحظته الاولى ، «صار جسدا وحلّ فينا ورأينا مجده» (يوحنا ١ : ١٤)

هذا التغيير الحاصل في جسد الشعر هو تغيير للعالم لأن القصيدة جسد العالم وبالتالي يتحمل الشاعر مسؤولية الخلق الجديد . بمعنى كينوني اوضحناه في موضع آخر، الفنان خالق . انه يرى رؤية جديدة ، يجدد الخلق يعيده . يضفي على الكون صورة جديدة . «الطبيعة ، قلنا آنذاك ، اذا دخلت الى كيان الفنان تتغير . يحولها تحويلا كليا ... مبدئيا ، هذا العالم الفني هو العالم الأجمل . انه خلاصه الآخر ، عمقه ، وصلته بالمجد الذي سيعلن في اليوم الأخير . الفن اصلا هو التوتر بين هذا الدهر والدهر الآتي ، تذوق مسبق للجمالات الكبرى التي ستتدفق علينا من السماء» . فالله يجعل نفسه في معية الانسان ، في معية حق لا قهر فيه ولا املاء ولكنها مجازفة المحبة التي في كل لقاء بحيث يتنازل الله من اجل الحب عن كليته ليقيم امام وجهه وجه حبيب يموت من اجله الى الأبد . وجوابا عن التزام الله ايانا بالفداء نلتزمه بالطاعة ولنا على ضوء هذا التعاهد ان نتبنى الكون كله في الفن .

هذا التحويل في اعماق الانسان والكون مسيحي بالمعنى الدقيق للكلمة . المسيحية ليست في مضمون حاوي بل في بنيته الشعرية . مع خليل ورعيل رافقه نشاهد تحولا نوعيا في الشعر العربي . هذه نموذجية مسيحية لرسالة انسانوية وقومية في آن .

يبقى السؤال لماذا حركت خليل منذ عشر من السنين تأملات مسيحية وتحسّس لأدعية صادقة وتطلعات الى نهضة الكنيسة التي كان ينتمي اليها وكأن افضل شعر لخليل ما قاله قلبه قبل ان تأتينا الفاجعة . المشيعون لخليل في كنيسة الشوير ما كانوا يرون المأتم جنازة مغلقة بل إطلالة على الضياء .

جورج خضر

(*) ـ الكلمة التي ألقيت في احتفاء بذكرى الشاعر أقيم في كلية التربية ، بالجامعة اللبنانية .

كمال ابو ديب

بحث في الشعرية *

٤١ ـ

الشعرية والنثر

ثمة محاولات كثيرة لاكتناه المكوّن الشعري في لغة تخلو من العناصر الشكلية المكوّنة للشعرية: «نشيد الانشاد» لسليمان أحدها وبين اكثرها اثارة للمشكلة، دون شك، قصيدة النثر. وبين أبرز هذه المحاولات دراسة سوزان برنار (Bernard) التي أشير اليها هنا دون أن تعني إشارتي الاعتماد عليها، بل لأنها مصدر أساسي لدراسة قصيدة النثر بالفرنسية. في النقد العربي، بين أهم ما كتب إشارات ادونيس الرائدة الى الشعرية في قصيدة النثر.[١]

وأياً كانت المكونات الشعرية التي مُيِّزَتْ، يبدو لي أن ثمة امكانية جديدة لوصف الشعرية في قصيدة النثر ضمن معطيات «الفجوة: مسافة التوتر». وسأحاول الآن، بتناول نموذج مأخوذ من ادونيس، طرح المشكلة ضمن هذه المعطيات الجديدة.

«فارس الكلمات الغريبة»[٢]

«يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل
قارة ونقل البحر من مكانه.
يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء
الليل ثم ينتظر ما لا يأتي. إنه فيزياء الأشياء ـ يعرفها
ويسميها بأسماء لا يبوح بها، إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها.
حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة، يحيا ـ يحيا ويضلّل اليأس،
ماحياً فسحة الأمل، راقصاً للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام.
وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشاً على جبين عصرنا
علامة السحر.
يملأ الحياة ولا يراه أحد. يُصيّر الحياة زبداً ويغوص فيه. يحول الغد الى
طريدة

ويعدو يائساً وراءها . محفورة كلماته في اتجاه الضياع الضياع الضياع .
والحيرة وطنه ، لكنه مليء بالعيون .
يُرعب وينُعش
يرشح فاجعة ويفيض سخرية
يقشر الانسان كالبصلة .
إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود الى منبعه .
يخلق نوعه بدءاً من نفسه - لا أسلاف له وفي خطواته
جذوره
يمشي في الهاوية وله قامة الريح » .

تتشكل رؤيا النص (ما يسميه لوتمان «مرسلته») في إطار تأكيد المفارقة الضدية الجذرية : الولادة لا تكون إلا من لا شيء . الجديد لا ينبع من القديم؛ عمق التميز لا يكون إلا في الضياع . وتنبع المفارقة من كون الجديد ، بطبعه ، لا يحدّد إلا من خلال علاقته بالقديم ، وكون الولادة صدوراً عن شيء قائم ، عن قوة مولدة هي أصل . وتتجسد هذه المفارقة في رؤيا البطل ، الذى يتحول على مستويات متعددة تجسيداً لثنائيات ضدية لامتناهية . فهو أعزل / لا يرد ؛ كالغابة / كالغيم ؛ ينتظر / ما لا يأتي ؛ إنه الواقع / ونقيضه ؛ الحياة / وغيرها .

يرقص للتراب كي يتثاءب / وللشجر كي ينام .
الحيرة وطنه / لكنه مليء بالعيون
يرعب / ينعش
يرشح / ويفيض
فاجعة / سخرية

الريح / لا ترجع القهقرى
الماء / لا يعود الى منبعه
يمشي في الهاوية / وله قامة الريح

وتتبلور ذروة هذه الثنائيات ، بصورة فعلية حادة ، في العبارة - النواة (او البؤرة) «لا أسلاف له وفي خطواته جذوره» ، وهي العبارة الوحيدة في النص التي لا تجسد ثنائية ضدية واضحة ، لكنها تحمل في الوقت نفسه ضدية كينونة البطل مع كل كائن آخر .

هكذا يتمحور النص على : لغة الثنائيات الضدية التي تنقل جوهراً صافياً / جوهر صاف ينقل تضاداً مع كل شيء آخر .

يستقي النص شعريته من كثافة الثنائيات الضدية فيه، من مسافات التوتر التي يخلقها :

١ ـ في جسد العبارة الواحدة

٢ ـ بين العبارة والعبارة

٣ ـ بين مستويين لرصد البطل : لغة التضاد واللغة الوحيدة البعد .

١ ـ تبرز مسافة التوتر في العبارة الواحدة منذ اللحظة الأولى للنص :
« يقبل أعزل كالغابة »

ذلك أن « يقبل اعزل » الخالية من التوتر نهائياً، تخلق ما سأسميه بنية توقعات تنبع من المحور المنسقي الذى ترتبط فيه « أعزل » بعشرات الامكانيات (الفارس الذى فقد سلاحه؛ الفارس الذى لا سلاح له؛ الحيوان الوديع .... الخ) . لكن النص يقدّم اختياره من خارج بنية التوقعات : « كالغابة » . ويفعل بذلك شيئين : يخلق فجوة : مسافة توتر نابعة من ربط العزلة بالغابة، وفجوة أخرى نابعة من حصر دلالات الغابة، اللانهائية نظرياً، في دلالة واحدة تقع هي أيضا خارج بنية التوقعات المرتبطة بالغابة .

« وكالغيم لا يرد »

يستمر التوتر هنا لكنه لا ينبع، كما في الجملة السابقة، من خلخلة بنية التوقعات (لأن الغيم لا يرد بمعنى فعلي طبيعي فيه)، بل ينشأ على صعيد تركيبي، أي على صعيد علاقة العبارة بالعبارة . ويلاحظ أولاً أن الجملة لا تُفصَل بأي مؤشر للفصل (فاصلة نقطة ... الخ) اي أن « وكالغيم لا يرد » تعامل باعتبارها جزءاً من النمو الطبيعي للجملة على المحور التراصفي . بيد أن هذا النمط الطبيعي يأتي في صورة ضدية من حيث علاقة العبارة بالعبارة السابقة، تركيبياً : أعزل كالغابة / لا يرد كالغيم .

كما أن العناصر المتناظرة، على صعيد البنية العميقة، تنتسب الى فصلات لغوية ضدية :
أفعل التفضيل (صفة)
الفعل المضارع (لا يرد)

اذ تستمر الجملة في تناميها على المحور التراصفي، تتولّد فجوة : مسافة توتر حادة نابعة من انكسار النمو الزمني الآن، ومن الانتقال من الصفة الى الفاعلية، ومن الداخل (الذات) الى الخارج (الطبيعة) . يتجسد ذلك في دخول مؤشر

تخلو منه الجملة الاولى ، وفعل ماض «وأمسِ حمل»، ثم في الفاعلية الخارقة (حمل قارة ونقل البحر).

ويتم ذلك كله ضمن بنية تنتمي تقسيماتها الجزئية الى سلسلة مترابطة **بواو العطف**. لكن التوتر ينشأ من أن واو العطف هنا لا تستخدم بطريقة العطف المتجانس، بل تستخدم لتربط عبارات لا متجانسة.

من زاوية أخرى، ليس الانكسار في النص كلياً (ولو كان لتولد نص آخر، جزء لا علاقة له بما سبق). ويتجسد ذلك على صعيد دلالي في كون الفاعلية التي تنسب للبطل متجانسة مع صفاته السابقة، وطبيعية في من يمتلك هذه الخصائص. أي أن النص يمتلك توتراً داخلياً حاداً ينشأ من:

١ ـ التجانس والتنامي على الصعيد الدلالي في ترابط العبارات

٢ ـ اللاتجانس والانكسار على الصعيد الدلالي ضمن العبارة الواحدة.

٣ ـ اللاتجانس والانكسار على الصعيد التركيبي للعبارات في نص واحد.

في نهاية النص، تتغير الحركة جذرياً من تبلور للشخصية عبر **الثنائيات الضدية**، الى تبلورها عبر **وحدانية البعد**: أي من الترابط والعلاقات، الى انتفاء الترابط والانفصام. ويبدأ هذا الانفصام بصيغة لغوية «إنه» التي تمثل فعل بدء جديداً في علاقتها بسلسلة الجمل الفعلية السابقة لها، والتي تشكل نسقاً ثلاثياً:

١ ـ يرعب وينعش

٢ ـ يرشح ويفيض

٣ ـ يقشر

ويكون مسار الصورة الأساسي الحركة التي لا نهاية لها، وبصورة خاصة، التي لا ارتداد لها، ولا ترابط لها مع أصلها. فالريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود الى منبعه. ويسود الجملة تجانس لغوي في صيغة العطف، بل حركة تكرار تركيبي كاملة (الاسم + لا + فعل مضارع + اسم). وتنتهي الجملة بنقطة، بانقطاع فعلي وبدء جديد على صعيدين:

١ ـ لغوي

٢ ـ دلالي (يخلق: الخلق بدء).

ويتأكد البدء بموضوع الخلق (نوعه) وبالمصدر (بدءاً)، وبنقطة البدء (من نفسه). اي أن الجملة الجديدة تصبح بدءاً فعلياً وتعميقا للبدء من نقطة لا ترابط بينها وبين ما سبقها.

ويزداد تعميق المفهوم بالانقطاع المفاجىء، او الفجوة المفاجئة تركيبياً، بين نهاية الجملة وبداية الجملة الجديدة، من الاثبات الى النفي، دون حرف عطف على عكس المقطع السابق: «لا أسلاف له، وفي خطواته جذوره».

هكذا يكون انفصام البطل مطلقاً، اذ يخلق بدءاً من نفسه، ولا يكون له أسلاف، واذ تصنع خطواته جذوره.

بيد أن لحظة الانفصام الكلية تصبح لحظة للتاريخ أيضا: لحظة نفي الاسلاف لا تصبح لحظة عزلة، بل لحظة تأكيد لخلق الذات بمنحها تاريخاً فردياً شخصياً. فالجذور (الامتداد التاريخي) تنبع من الخطوة (الحدث الآني). وفي العبارة الأخيرة تخلق القصيدة، عبر المفارقة الضدية (الهاوية / علو القامة) مستوى شاقوليا لصورة البطل، بعد حركته على المستوى الأفقي. وتكتمل صورة البطل عبر الفجوة الهائلة التي تتم بينه وبين الانسان بمفهومه المجرد، بينه وبين التاريخ، بينه وبين الاصول.

ثمة مستويات أخرى للتنظيم، أهمها التشكيل النسقي الذى يطغى فيه النسق الثلاثي والثنائي:

يقبل ←
يرسم ←
يصنع ←
ويستعير ثم ينتظر

يحيا ـ يحيا ويضلل اليأس
يملأ الحياة ← ولا يراه أحد
يصير الحياة ← ويغوص
يحول الغد ← ويعدو
محفورة كلماته

يرعب وينعش
يرشح
يقشر
إنه
يمشي

وينشأ التركيب النسقي من علاقات الجملة الفعلية (ذات الفعل المضارع)

بالجملة الاسمية التي تبدأ بـ «إنه» أو باسم فاعل أو اسم مفعول.

وبهذه العمليات المستمرة لخلق الفجوة: مسافة التوتر على محاور متعددة في النص تكتسب القصيدة طبيعتها الشعرية المميزة.[٣]

٤٢ ـ

أشرت، في فقرات سابقة، الى أن احدى ميزات مفهوم «الفجوة: مسافة التوتر» هي قدرته على تفسير تصورات للشعرية ترسخت في الثقافة دون أن تكون قد بلورت في صيغ نقدية قادرة على الوصف الدقيق. وسأمثل الآن على هذه التصورات، في محاولة لاضاءة الميزة المذكورة، بأمثلة ثلاثة تنتمي الى ثقافات مختلفة ومراحل تاريخية متباينة.

أ ـ منذ أرسطو، الذي قدم أول تحديدات نقدية للشعر في اطار قدرته على الكشف والاثارة واحداث الهزة، اعتبرت الاستعارة «علامة العبقرية المميزة» وأكد فيها على اكتشاف الشبه بين المختلفات. ورغم طغيان معاينة نقدية تصرّ على أن يكون الشبه قابلاً للادراك دون درجة عالية من الصعوبة، أي أن تكون الاستعارة قريبة، فقد ظلت الاستعارة محكّاً للشاعرية من حيث قدرتها على اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة، أي على اكتشاف الفجوة القائمة بين الأشياء، كما سأحاول أن أظهر بتفصيل في فقرة قادمة (را. فقرة ٤٦ يلي).

٢ ـ كان عبد القاهر الجرجاني، بين النقاد العرب، أعظم من نسب الى الشعر القدرة على الكشف وخلق هزة «الأريحيّة» في النفس. وقد عزا الجرجاني هذه القدرة، جوهرياً، الى طاقة الشعر على جمع أعناق المختلفات في ربقة، واكتشاف الوشائج بين المتباينات. ولقد بذل الجرجاني جهداً كبيراً في تعليل هذه الظاهرة، واصفاً إياها في اطار «الطبيعة الانسانية» التي جبلت على الولع بهذا النمط من الفاعلية.

باستخدام نظرية الفجوة: مسافة التوتر، يبدو جلياً أن جوهر هذه الفاعلية هو خلق فجوة دلالية ـ وجودية، خلق مسافة للتوتر بين معطيات التجربة الانسانية. وكلما تعمقت درجة الاختلاف بين معطيين، ازدادت مسافة التوتر بينهما. هكذا نحصل على موشور ضوئي: طرفه الاول صور مثل «زيد أسد» أو «رأيت غزالاً» (يقصد رجل وامرأة على التوالي)، وطرفه الثاني لا محدود، بين أقرب ما يتجسد عليه الصور السريالية الباهرة لدى أندريه بريتون (Breton)، أو أدونيس، أو سلفادور دالي (Dali) في الرسم.

٣ ـ أنتقل الآن الى الدراسات المعاصرة، لأشير الى اكتناه أتيح لي أن أقرأه وقد قاربت الانتهاء من البحث الحالي، وهو كتاب جورجي لوتمان **بنية النص الفني** الذي ظهرت ترجمته عن الروسية عام ١٩٧٧ وتوفر لي عام ١٩٨١ .

يحدد لوتمان عدداً من الخصائص الأساسية للنص الفني، وعدداً من قواعد تشكل بنيته . ثم يقول إن الشعر «يخرق مبدأ مراعاة القواعد التي تمنع ضمّ عناصر معينة في نصّ (أدبي)» ويرى أن هذه الحقيقة ليست مقصورة على شعر القرن العشرين . ويشير لوتمان الى أن لومونوسوف كان قد وصف الشعر بأنه «يربط بين أفكار متنافرة» معتبراً هذه الخصيصة فيه وسيلة بلاغية أساسية . ثم يعمق أبعاد المفهوم الذي يطرحه باضافة أنماط أخرى من فاعلية الشعر ـ يتجسد فيها خَرْقُهُ للمبدأ المذكور، قائلاً «ان الربط بين الاجزاء الكبيرة من العقدة في النص [مثل «الاحداث الفقرية»، «المتخللات الجذرية» (موتيف) و«الصور»، و«الفصول»] يقوم الى درجة كبيرة على هذه الخصيصة المعينة».

وتوضيحاً لمفهومه، يحلل لوتمان نصاً شعرياً لتجوتشيف (Tjutcev)، أترجمه هنا بأقرب الصور الممكنة الى الحرفية احتفاظاً بمواضع الدلالة فيه :

«مساء، ضبابي وثقيل
إصغ ! أهذا صوت القبرة؟...
أذلك أنت، يا ضيف الصباح الجميل
في هذه الساعة المتأخرة الميتة؟ ...
رقيقة، لعوب، صافية الصوت،
في هذه الساعة المتأخرة، الميته،
مثل قهقهات الجنون المخيفة،
هزتني الى أعماق روحي».(٤)

تتمحور دراسة لوتمان حول الفكرة التالية : وهي أن النص يُبْنى بطريقة تضم مجموعتين غير قابلتين للضم دلالياً : المساء الماطر الثقيل، واغنية القبرة . ويتابع لوتمان تحليله بطريقة مدهشة التشابه مع الطريق التي حلّلت بها نص أدونيس في فقرة (٤١)، منطلقاً من أن «الماء الضبابي، الثقيل» يقدم موقفاً حقيقياً، وأن فعل الأمر «اصغ» يجعلنا نتوقع أن شيئاً سيقال حول الأصوات في الكلمات التي ستتلو، وأن وجود هاتين المرسلتين يجبرنا على «تركيب طقم من الامكانيات التي ينبغي على الشاعر أن يختار من بينها ما سيلي (أي

«نعيب بومة» «صرير الاخشاب الجافة»، «أنين» «قعقعة العظام»، «صوت جرس») واختيار أي من هذه العناصر، أو ما يعادلها، يسمح لنا بدوره بتركيب حقل لما هو ممكن وما هو مستحيل في المرسلات التي ستتلو. بيد أن تجوتشيف يقوم باختياره من طقم من غير المحتمل بدلاً من أن يختار مما هو محتمل. وبهذا فانه يخدع توقعاتنا، على صعيد واحد فقط، كما هي الحال دائماً. ذلك أن «اصغ» تتكهن بصوت ما، وفي الواقع ان الشاعر يصف بعدها صوتاً. ثم يرى لوتمان أن الشاعر من بين جميع ملامح القبرة يختار أن ينشّط «طائر الصباح» وهو تعبير غير قابل للضم الى الصورة المرسومة سابقاً. وفيما يلي تتركب القصيدة بأكملها على هذا الضم لما هو غير قابل للضم: «ضيف الصباح الجميل» و«الساعة المتأخرة الميتة»، «رقيقة، لعوب، صافية الصوت»، «الساعة المتأخرة الميتة»... ثم يتوّج ذلك كله بقهقهات الجنون المرعبة. وهذه هي الطريقة التي يركب بها الشاعر المرسلة التي يود أن ينقلها: اللامتوقّعية، فوضى الطبيعة ذاتها، اللاانظام من حيث هو قانون كوني (٥).

ويستخلص لوتمان من دراسته مبادىء أساسية تصف درجة الحرية الممكنة في ضم ما لا ينضم وضرورة وجود حدود ما في عملية الاستعارة مثلاً. بيد أن دراسته الشيقة لا تعنينا مباشرة الآن.

٤٢ - ١

منذ أرسطو الى عبد القاهر الجرجاني وياكوبسون، حتى لوتمان، ثمة اصرار على أن للشعر خصيصة تميزه عن النثر هي قدرته على «دمج ما لا يندمج» من الاشياء، على «الجمع بين المتنافرات». ويبدو لي أن ما فعله لوتمان، يمكن أن يوصف بدقة في اطار نظرية الفجوة: مسافة التوتّر. ذلك أن بحثه عن تجسيدات «ضم ما لا ينضم» هو بحث عن تحديد **لعلاقة** بين الأشياء التي يقال مبدئياً إنه لا علاقة بينها. أي أن بحثه يمكن أن يصاغ ضمن معطيات تظهر أن نتيجة عملية الجمع أو الدمج، على صعيد بنية النص، هي خلق فجوة: مسافة للتوتر حادة عن طريق خلق علاقات بين عناصر مكوِّنة محددة. [بينها ما أشار اليه لوتمان، لكن منها أيضاً الصوت: القبرة/الصوت: قهقهات الجنون؛ الصفاء الصوتي: قهقهات الجنون المختلطة المتداخلة. كما أن بينها أيضاً، على صعيد التراكيب، الانتقال من اللحظة الحاضرة وجملة الاخبار (مساء ضبابي، ثقيل) الى فعل (اصغِ)، ثم الانتقال الى مخاطبة القبرة: أذلك أنت. وبينها أيضاً، على صعيد التنسيق والتكرار، استخدام التعبير «في هذه الساعة المتأخرة الميتة» مكرراً

بعد جملتين ، يكون بينه وبين كل منهما علاقات متغايرة أي يكون بينه وبين كل منهما مسافة توتر من نوع خاص :

« أذلك أنت ، يا ضيف الصباح الجميل
في هذه الساعة المتأخرة الميتة

و :

رقيقة ، لعوب ، صافية الصوت
في هذه الساعة المتأخرة الميتة »

ذلك أن بين التعبير : « في هذه الساعة المتأخرة الميتة » وما يسبقه في التركيب الاول علاقات تضاد زماني (أي فجوة زمانية : الصباح / الساعة المتأخرة ؛ ضيف / الميتة ؛ الجميل / الميتة) . أما في التركيب الثاني فان الفجوة ليست زمانية ، بل نابعة فقط من الصفات (الحاضرة) رقيقة ، لعوب / الساعة الميتة ؛ صافية الصوت / الساعة الميتة .

ثم تأتي الفجوة : مسافة التوتر الأخيرة في النص ، اذ تلفت القصيدة الى الذات ، أي أن الفجوة تنشأ من علاقة الخارج / الداخل (المساء خارجي ، القبرة خارجية : والذات لا تذكر . ثم تأتي الذات مجسدة فاعلية الخارج في الداخل) وتعبر القصيدة في الوقت نفسه من الصمت (الساعة الميتة) الى الصوت (قهقهات) ومن السكونية الى الحركة (الساعة الميتة ، هزتني الى أعماق روحي)] .

- ٤٣

أخيراً ، تتجلى ميزة استخدام المفهوم الجديد للفجوة : مسافة التوتر « في قدرته على نقل تصورات نقدية أساسية في المدارس النقدية المعاصرة من مستوى الخاص الى مستوى أكثر شمولية . يبدو لي مثلاً ، أن مفهوم « نفي الالفة ، أو التغريب » الذي يشكل محوراً أساسياً من محاور عمل الأشكاليين الروس على الأدب وتحديدهم للطبيعة « الادبية » للنص وفاعلية الادب ، والبعد التوالدي التاريخي لدراسته ، هو أحد وجوه ما أسميته « الفجوة : مسافة التوتر » . فالتغريب هو العملية التي يجدّد الادب بها نفسه ، من جهة ، وهو فلسفياً ، اعادة طرح العالم أمام الرؤية والرؤيا ، لجلائه من جديد وبعد أن يكون قد استقر على وضع من المألوفية المستحائة . والتغريب ، بهذه الصفة ، هو خلق الفجوة : مسافة التوتر بين العالم والنص ، من جهة ، وبين النص ومجموعة النصوص الموجودة تزامنياً وتوالدياً في بنية النتاج الادبي ، والتي أدت الى خلق المألوفية ، من جهة

أخرى . وميزة مفهوم الفجوة : مسافة التوتر هي أنه أكثر شمولية من عملية التغريب لأنه ـ كما ظهر حتى الآن ـ يتجلى على أصعدة لغوية ، ودلالية ، وتركيبية وعلى أصعدة التصور ، والموقف الفكري ، والرؤيا ، وعلاقة الفنان بالآخر وبالعالم كذلك . ومن هنا يمكن اعتبار عملية التغريب وجهاً متضمناً في مفهوم الفجوة الذي حاولت بلورته في هذه الدراسة .

٤٤ ـ

الفجوة : مسافة التوتر ـ الشرط المطلق والنسبي

تفترض التصورات التي طرحت في هذا البحث أن مسافة التوتر خصيصة بنيوية مميزة للشعرية ، أي أنها شرط **مطلق** ؛ ويواجه هذا التصور صعوبات لا شك فيها تنبع من حقيقة مؤكدة هي أن الشعرية « مفهوم » متغير عبر التاريخ . يلاحظ لوتمان ، مثلاً ، أن كون المشابهة بين النص وبين الواقع اللافني فضيلة بل شرط للفن ، هو فكرة شرّعها الذوق والنظرات الجمالية في القرن التاسع عشر وحسب ، وأنه في المراحل المبكرة كان اللاتشابه أو الفرق بين مجالي العادي والفني ما جعل الناس يتصورون نصاً من النصوص جمالياً ، وأن اللغة ، من أجل أن تصبح مادة الفن ، عريت أولاً من مشابهتها للغة الحياة اليومية .[٦]

وهذه نقطة جذرية الاهمية ، وليس من غرضي أن أرفضها . بيد أن ما يبدو تناقضاً بين نسبيتها واطلاقية مفهوم الفجوة : مسافة التوتر ليس في الحقيقة ـ تناقضاً جوهرياً . مع قبول هذه النسبية ، يمكن أن يُحتَجّ ١ ـ بأن الشعرية تتغير مفهومياً ، أي على صعيد التصور النقدي لها ، لا في طبيعة مكوناتها . و ٢ ـ بأن الشعرية تتغير لا بمعنى أن ثمة شعراً يقوم على مسافة التوتر وشعراً لا يقوم عليها ، بل بمعنى أن طبيعة مسافة التوتر تتغير من عصر الى عصر . ان الشعر الكلاسيكي يقوم على مسافة توتر من نمط معيَّن تنشأ بين مفهوم الصنعة ، والتشذيب ، والضبط ، والوزن المقيّد ، والاشكال والقواعد المقررة ، وبين اللغة العادية ، أما الشعر الحديث فيقوم على مسافة توتر نابعة من بنية النص اللغوية ، ومن الرؤى ، والمواقف ، التي يُجسدها النص لعلاقة الفنان بالعالم .[٧]

٤٥ ـ

مصطلحات أساسية : مشكلة التحديد ؛

الطبيعيّة ، التجانس ،

لا أود في هذه المرحلة من الدراسة أن أطرح تحديداً نهائياً للطبيعية ،

والتجانس ، اللذين وصفت الفجوة : مسافة التوتر في اطارهما ، لسبب بسيط هو أن المصطلحين لا يزالان بحاجة الى تتبع وتدقيق قبل أن يتبلورا نهائياً . ولكنني أنطلق من تحديد موضعي للمصطلحين يسمح بتنمية الدراسة ومتابعة الاكتناه . ويقوم هذا التحديد على بعدين : الاول موضعي يرتبط بالمادة اللغوية ، والثاني يرتبط بالمتلقي .

أما الأول فانه يصف الطبيعية والتجانس في اطار ما يمكن أن يسمى حقل الفاعلية الذي يشكله المكون اللغوي . ويشمل هذا الحقل التركيب الصوتي للوحدة اللغوية وجميع عناصر التجانس الصوتي التي ترتبط بها ، كما يشمل الحقل الدلالي للوحدة اللغوية ، ثم ، أخيراً الحقل التركيبي ، أي البنى التركيبية التي تكون فاعلة المكون فيها مألوفة . أما العامل الثاني فانه يمكن أن يحدد بأنه بنية التوقعات التي يشكلها القارىء أثناء عملية التلقي للعنصر اللغوي الفرد ، أولاً ، ثم للبنية اللغوية الكاملة ، مروراً بالعناصر المكونة للنص جميعها .

بهذا التصور ، تكون الفجوة : مسافة التوتر هي الفضاء الذي يفصل بين مكونات النص في اطار العلاقات التي تنشأ بين عناصر لغوية أو زا - لغوية ذات حقول فاعلية متمايزة ، وفي اطار تحقيق بنية التوقعات التي يسمح النص بتوليدها لدى القارىء أو خلخلة هذه البنية من التوقعات .

وضمن هذه المعطيات ، يمثل التعامل مع الطبيعية أو التجانس بانتهاكهما فاعلية أساسية أدرك امتيازها الفكر النقدي منذ ارسطو ، حتى ميشيل فوكو ،(Foucault) ، الذي يصف غرابة الاقحامات غير المألوفة ، و «التأثير المقلق المخلخل للتقارب بين الأطراف المتباعدة أو ، ببساطة ، للتجاوز المفاجىء بين أشياء لا تمتلك علاقات فيما بينها ».(٨) وحين تنظم هذه الأشياء في بنية لغوية ما ذات طبيعة متجانسة فان تأثيرها يكون خارقاً .

والبعد الاول يفترض أن حقل الفاعلية يتحدد بعلاقات المكون اللغوي على محورين : المحور المنسقي ، والمحور التراصفي ؛ أما البعد الثاني فانه يرتبط بالمتلقي وينبع بالدرجة الاولى من البعد المنسقي .

إن تعبيراً مثل : «اذا أنت أكرمت الكريم »

يؤسس علاقات بين مكونات لغوية عائمة (اذا ، أنت) وبين فعل يقع ضمن حقل فاعلية المكون (أنت)، وذات تقع ضمن حقل فاعلية الفعل (أكرمت).

من جهة أخرى، يخلق المكون (اذا) بنية توقعات تضع الفاعل أو الفعل بعد (اذا)، ويأتي التعبير محققاً لهذه التوقعات، كما يخلق الفعل (أكرمت) بنية توقعات تضم الكريم (وكل ما يقع على محوره المنسقي: البخيل، أو أي ذات قابلة للاكرام).

أما حين يستمر التعبير ليدخل المكون (ملكته) في بنية النص، على المحور التراصفي، وفي الموضع الذي يدخل فيه، فانه:

١ ـ يدخل عنصراً لا يقع بشكل طبيعي ضمن حقل فاعلية الفعل «اذا أكرمت».

٢ ـ يخلخل بنية التوقعات النابعة من التعبير «اذا أنت أكرمت الكريم» لأن «تملّك الكريم» ليس جزءاً طبيعياً من بنية التوقعات النابعة من إكرامه.

بيد أن كلا (١) و(٢) على درجة ضعيفة من الحدة، وبالتالي فان الفجوة: مسافة التوتر التي تخلق ضيقة. ولذلك فان شعرية التعبير ـ وهي وظيفة للفجوة، كما قيل سابقاً ـ ضئيلة.

٤٦ ـ
الفجوة: مسافة التوتر وتفسير ظواهر معقدة في اللغة والشعر

٤٦ ـ ١
١ ـ الصورة

قلّ أن يتبلور مذهب نقدي جديد، أو اتجاه شعري جديد، دون أن يسندا الى الصورة الشعرية دوراً أساسياً في عملية الخلق الشعري. ولقد لعبت الاستعارة في الشعر مثل هذا الدور الاساسي عبر تاريخ الكتابة العالمية، الى درجة أن اتجاهات نقدية متعددة تربط وجودياً بين الشعر والاستعارة. ويتحقق مثل هذا الربط حتى في الدراسات الحديثة النابعة من اللسانيات (Linguistics) رغم ما في مناهجها من صرامة نقدية تكاد تدفع المرء الى توقع انها ستزيح ظاهرة مثل الصورة الشعرية (بميلها طبيعياً الى الغموض والخروج على امكانيات التحليل العلمي الدقيق) جانباً، وتدرس الشعرية ضمن معطيات أكثر قابلية للتحديد. وبين أبرز من أسهموا في تأسيس هذا الربط الوجودي بين الشعرية والاستعارية، على أساس لغوي صرف، رومان ياكوبسن، الذي ميز بين علاقتين في عملية الخلق الفني هما الاستعارة والكتابة، رابطاً بين الاستعارية

والشعر وبين الكتابة والنثر ، دون أن يحصر أيا منهما حصراً مطلقاً بأحد هذين النمطين من الانتاج الفني .

ولقد تابع دافيد لودج (Lodge)[٩] تمييز ياكوبسن ثم طوره الى مَحك أساسي لدراسة أنماط الكتابة ، معمقاً الربط بين الشعرية والاستِعَارية . بيد أن عمل لودج يشكو من قلق المعاينة فهو يربط بين الاستعارية والشعرية لكنه يدرس كذلك أنماط الكتابة المعاصرة مميّزاً في كتابة النثر ، والرواية بشكل خاص ، بين نمطين : النمط الذي يعتمد على الاستعارة آليةً لتناميه ، والنمط الثاني الذي يعتمد على الكناية مقابل ذلك ، مقراً في الوقت نفسه بأن النمطين كثيراً ما يتداخلان في العمل الفني الواحد .

ويدرس لودج النص من خلال بروز احدى الآليتين فيه ، مقتبساً مقطعاً من « الأرض الخراب » يصفه بأنه يبدأ بوصف للمسافرين في لندن يبدو كنائياً بصورة مخادعة فيما يقوم على علاقة قياس غائرة مع جحيم دانتي :

« تحت الضباب البني لفجر شتائي
تدفق حشد على جسر لندن ، ما أكثرهم
لم أكن قد ظننت أن الموت كان قد حل كل هذا الجمع »

ثم يعلق لودج قائلاً : « فجأة ينفجر النص [متحولاً] الى استعارة : ستيتسن

« أنت الذي كنت معنا في السفن في ماي لاي
تلك الجثة التي غرستها العام الماضي في حديقتك
هل بدأت تورق ؟ هل ستزهر هذا العام
أم أن الصقيع المفاجيء قد أزعج سريرها » .

وغرض لودج من هذه الدراسة هو أن يظهر امتزاج العمليتين الكنائية والاستعَارّية في القصيدة الواحدة ، مع أنه يستمر بعد ذلك ليعتبر « الأرض الخراب » بأكملها « مثلاً رئيسياً على الانشاء الاستعاري ، اذ أنها بصورة حصرية تقريباً على مبدأ التشابه والتضاد ، مزيحة وممزقة - علاقات المجاورة والضم » .

أشير الى دراسة لودج لأنني أود أن أظهر أن العملية الشعرية هي دائماً عملية علائقية ، حركة مستمرة بين عوالم متمايزة . واذ أشير الى ذلك فانني

أقصد ضمنياً الى أن طبيعة الشعر تقوم بالضبط على هذه الفجوة : مسافة التوتر التي نكتشفها بين كونين لغويين ، أو رؤيويين . ودراسة لودج ، دون قصد طبعاً ، تؤكد النقطة التي أثيرها حين تستخدم التعبير «فجأة تنفجر القصيدة الى استعارة» فهذه العبارة بعناصرها «فجأة» و «تنفجر» ومفهوم التحول أو الانتقال من ← الى ، هي تجسد آخر لمفهوم الفجوة الذي أصفه في هذه الدراسة . لكنني ، على العكس من لودج ، لا أعتبر «الارض الخراب» مبنية على العملية الاستعارية بصورة «حصرية تقريباً» بل على هذا الحوار الدائم بين العملية الكنائية والعملية الاستعارية . أي انها لذلك حركة دائبة تجسد فجوات ، مسافات توتر بين الاكوان التي تكتنفها والتجارب والرؤى التي تنبع منها ، وتبلورها . في المقطع المقتبس تتجسد هذه الحركة في كون المقطع الكنائي متجانساً بصورة كلية حتى عبارة «جسر لندن»؛ ولأنه متجانس ، ورغم ما في الصفة «البني» المعطاة للضباب من عنصر تصويري ، فان العبارة يمكن أن تنتمي الى أي وصف للمدينة يكتبه صحفي أو عالم يصفها :

«تحت الضباب البني لفجر شتائي
تدفق حشد على جسر لندن ، ما أكثرهم
لم أكن قد ظننت أن الموت كان قد
حلّ كل هذا الجمع» .

بيد أن التغير المفاجيء في اللهجة (من الخارجي الى الداخلي ؛ من الوصف الى ضمير المتكلم) المتمثل في بدء العبارة «لم أكن» ... ثم التغير الحاد في الفعل «حل ، undone» يخلق الفجوة : مسافة التوتر الاولى التي تنقل المقطع الى كون آخر هو كون الشعرية . لكن الفجوة الاكثر حدة هي تلك التي تأتي في ماأسماه لودج «الانفجار الى استعارة» ، حيث تتحول لهجة القصيدة تحولاً جذرياً من السرد وضمير الأنا الى اقحام الغائب في النص ، ومن العادي المتجانس (الحشد المندفع تحت الضباب البني) الى اللامتجانس ، بل اللامعقول والخارق ، الأسطوري ، والى اقحام كونين نقيضين ، عبر فعل مفارقة جذري ، في لغة واحدة ، في صورة زرع الجثة وقد اكتسبت في الوعي الآن طبيعة النقيض : ما يمكن أن ينمو ويورق ثم يزهر ، على أنها تجسيد مطلق للموت . ثم ، في النهاية ، من لهجة التقرير الى لهجة الاستفهام ، بل الاستفهام الابدالي (هل ... أم) ، من لغة اليقين الى لغة اللايقين الذي يخلق ، بسبب طبيعة السؤال العجيبة ، نمطاً من

اليقين المضاد ، أو ما اسمي نقدياً « الكوميديا السوداء » ، أو « الضحك الأسود » .

يبدو لي أن التحول الذي أصفه هنا ، والذي عبرت عنه في إطار مفهوم خلق الفجوة : مسافة التوتر ، هو بالضبط ما يتضمنه وصف لودج للانتقال من الكناية الى الاستعارة . لكن حتى اذا لم يكن افتراضي سليماً ، فان ما يتضمنه طرحي الآن للمشكلة هو أن جوهر العملية الشعرية هنا يتمثل لا في الانتقال من الكناية الى الاستعارة لأنهما كذلك بل في الفجوة الحادة ذاتها التي يتم عبرها هذا الانتقال .

بيد أن الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الابداع الفني ، وبشكل خاص لغة الشعر ، يفرض سؤالاً يتصل مباشرة بطبيعة الدراسة الحاضرة : كيف يمكن ان نفسر العملية الاستعارية والكنائية ضمن معطيات نظرية الفجوة التي تطورها هذه الدراسة ؟

وللاجابة ، يبدو لي أولاً أن من الحاسم أن نقرر أن طبيعة عملية العنّي الدلالة في كلا الاستعارة والكناية ، بل المجاز والاشارة والايحاء والتعريض والتورية ، أو في لغة ما أسماه الغرب التلميح (نقيضاً للتصريح) ، هي منبع الشعرية . ولقد أسمى عبد القاهر الجرجاني هذه العملية « معنى المعنى » موضحاً الفرق بينها وبين التعبير المباشر الذي يملك معنى لكنه لا يملك معنى المعنى ،كما تملكه الظواهر المذكورة .وبالتدقيق في طبيعة العملية الإشارية أو التّلميحيّة ،أو معنى المعنى تتكشف حقيقة هامة جداً : هي أن هذه العملية تقوم أصلاً على خلق فجوة حادة بين مستويين للتعبير الفني : مستوى المرسلة المنقولة ، ومستوى الترميز أو الوسيلة (Message/Code) أي أن التعبير بأكمله يجسد فجوة : مسافة توتر حادة بين مرسلته وبين « وسيلته » بين المحتوى وبين الرموز ؛ وفي مقابل ذلك فان ثمة تطابقاً مطلقاً في التعبير التقريري بين هذين المستويين . إن مقارنة الجملتين : « رأيت أسداً » و « رأيت أسداً » تظهر بالضبط أن التعبير الأول يخلق تطابقاً بين مرسلته (فعل الرؤية من جانبي لحيوان اسمه الأسد) وبين العلامات اللغوية أو نظام الترميز الذي ينقل الرسالة ؛ أما التعبير الثاني فانه تشكل لغوي /تصوري يمتلك فجوة : مسافة توتر بين مرسلته (فعل الرؤية لانسان له بعض خصائص الحيوان الذي اسمه الأسد وخصائص أخرى ليست للأسد) وبين نظام الترميز الذي ينقل المرسلة . وهذه الفجوة هي بالضبط منبع الشعرية . وحيثما نشأت هذه

الفجوة وهي تنشأ في كل نص إشاري، ترميزي، استعاري، فانها منبع للشعرية. ومن هنا تأكيد ثقافات كثيرة على أن الشعر لغة تلميح وإشارة وترميز، لا لغة تقرير وتصريح.

وبتوسيع مجال النقاش المقترح هنا ونقله من مستوى الاستعارة الى مستوى الرمز الشامل الذي يتجسد في نص شعري بأكمله («الزورق السكران» لرامبو مثلاً) نرى بوضوح أن الفجوة التي تنشأ بين المرسلة ونظام الترميز هي مصدر الشعرية، في اللغة الرمزية أيضاً وعلى صعيد النص الكلي، لا على صعيد الجملة الجزئية وحسب.

٤٦ - ٢

بين أبرز الدراسات الحديثة التي حاولت اعادة اكتناه العملية الاستعارية في إطار نظرية كلية للخيال، دراسة بول ريكور (Paul Ricoeur) «العملية الاستعارية من حيث هي تعرّف، وخيال، وشعور»[١٠]، التي تحاول تطوير نظرية جديدة للخيال خارجة على النظريتين التقليدية والتجريبية في آن واحد. ويشكل عصب تحليل ريكور للخيال تصوره للاستعارة معقد، لكنني سأقدمه هنا في خلاصة مركزة لان ما يعنيني منه بالدرجة الاولى هو الحاجه المستمر على تصور للاستعارة يبدو لي أنه في جوهره يمثل مفهوم الفجوة: مسافة التوتر بين كونين تصوريين ولغويين ويتجلّى ذلك بصورة مبدئية، في مناقشة ريكور لنقل المعنى أو ما أسماه أرسطو الـ(Epiphora) في الاستعارة، الذي يعلق عليه قائلاً: «إنه ليس الا هذه الحركة أو النقلة في المسافة المنطقية، من البعيد الى القريب. ان الفجوة (المتضمنة) في بعض النظريات الحديثة للاستعارة، بما فيها نظرية ماكس بلاك (Max Black) تتعلق بالضبط بالابتكار الملائم لهذه النقلة. ثم يتبلور مفهوم الفجوة بصورة اكثر جلاء في مناقشةريكور لما يسميه «التنافر الدلالي» قائلاً: «من أجل أن تقوم الاستعارة ينبغي على المرء أن يستمر في تميّز اللاتلاؤم السابق من خلال التلاؤم الجديد. وبهذه الطريقة، فان التمثيل الدلالي يشبك نمطاً معيناً من التوتر الذي لا ينشأ بين مبتدأ وخبر بقدر ما ينشأ بين التنافر والتجانس الدلاليين. ان النفاذ الى المشابهة هو تصور التصادم (النزاع) بين اللاتلاؤم السابق والتلاؤم الجديد. «فالبعد» محفوظ في «القرب» وأن نرى الشبيه هو أن نرى الشيء نفسه رغم المختلف وعبر المختلف. وهذا التوتر بين الواحدية والاختلاف

يميز البنية المنطقية للتشابه ».

وكما يتصور ريكور البنية المنطقية للتشابه في ذاتها بوصفها قائمة على الفجوة، فانه يتصور الخيال وفاعليته بأكملها قائمة على المفهوم ذاته. من هنا يقول: « إن الخيال، تبعاً لذلك، هو هذه القدرة على انتاج أنواع جديدة عن طريق التمثل وانتاجها لا بحيث تكون فوق الاختلافات، كما هي الحال في التصور، بل رغم الخلافات وعبرها ».

بل أن ريكور، في النهاية، ليصوغ نظريته في الخيال في إطار مفهوم أساسي كان قد طرحه رومان ياكوبسن هو مفهوم الانفصام الاشادري (Split reference) الذي عبر به ياكوبسن عن الوظيفة الشعرية للغة بشكل عام. ويصف ريكور هذا الانفصام بأنه « يختص بالانشاء الشعري ». والنقطة التي أحاول إبرازها هنا هي أن مفهوم الانفصام الاشاري الذي يختص باللغة الشعرية هو أحد وجوه خلق الفجوة: مسافة التوتر. أي أن ياكوبسن وريكور يكونان في الواقع قد تصورا الشعرية باعتبارها خلقا للفجوة: مسافة التوتر، وان كانا يستخدمان مصطلحات أخرى، وسبلاً أخرى، لبلورة هذا التصور وإضاءته.

- ٤٧ -

يمثل وعي الشعر بوصفه فجوة أو مسافة توتر هاجساً أساسياً في الفكر العالمي، رغم أن التعبير عن هذا المفهوم قد يتلبس طبيعة اخرى. إن بين أهم المفاهيم المرتبطة بالشعر، مثلاً، خصوصاً في الكتابة المعاصرة، مفهوم المغايرة، أو التمايز، أو الفرق. ولقد عبر بول فاليري (valery) عن هذا المفهوم بدقة وبساطة تجعل اقتباس مقطع طويل له مبرراً في هذا السياق.

يقول فاليري:

« في نظري، أن كل الاعمال المكتوبة، كل عمل لغوي، تحتوي على شذرات معينة، أو عناصر قابلة للادراك، تتجلى بخصائص سأعاينها بعد قليل وسأسميها مبدئياً شعرية. في كل مرة تظهر فيها الكلمات انحرافاً ما عن التعبير عن الفكر بالطريقة الاكثر مباشرة، أي بالطريقة الاقل معقولية، وفي كل مرة تكشف فيها هذه الانحرافات، لنقل، كشفاً كلياً عالماً من العلاقات متمايزاً عن العالم العلمي المحض، فاننا نتصور بدقة تقريباً امكانية توسيع هذا المجال الاستثنائي، ويولد فينا حس ادراك شذرة من جوهر نبيل وحيّ ربما كان قابلاً

للتطوير والتنمية - جوهر يشكل، حين يطور ويستخدم، الشعر من حيث هو أثر من آثار الفن».[11]

بل أن فاليري ليبعد أكثر، فيضع الكاتب نقيضاً للغوي. فاللغوي في رأيه مراقب، ومفسِّر للاحصاءات. أما الكاتب فانه انحراف، وصانع انحرافات.

ثمة تعبيرات لا حصر لها عن هذا الوعي العميق لكون الشعر تجسيداً لفجوة، لمسافة توتر في جوهره، بين أكثرها شيوعاً تصور الشعر بوصفه ملجأ، مهرباً من ... الى. وفي تحديد من/الى تجسيد لهذه الفجوة، لمسافة التوتر القائمة بين شيئين، أو عالمين، أو تجربتين.. ويطغى هذا التصور للشعر لا على مستوى نقدي وحسب، بل على مستوى الوعي العادي في الحياة اليومية كما يعيشها مثلاً، بطل رواية جون فاولز (The Magus(Fowles، الذي يصف حياته معلماً على جزيرة يونانية وحس الانفصام الذي ينشأ لديه ثم يقول: «الانتحار.. أو كتابة الشعر. كلاهما كان مهرباً، ملجأ».[12]

والى حد أبعد جسد فهم رامبو للذات مفهوم الفجوة، اذ أنها لديه لا تنشأ بين الأنا والآخر بل في الصميم من الأنا ذاتها التي تنفصم على نفسها، كما تجلو عبارته «الأنا شخص آخر».[13] بل ان دارساً معاصراً هو فاولي ليعتبر هذه المقدرة لدى الفنان، مقدرة أن يكون ذاته وشخصاً آخر يرغب أن يكونه «أعظم امتياز يتمتع به الفنان: ويمكن القول انه امتيازه الوحيد».[14].

بيد أن مفهوم الفجوة يشكل كذلك التصور الجوهري لطبيعة الخلق الشعري وعلاقة الشعر بالعالم لدى عدد كبير من الشعراء والدارسين. ويبرز عمل مالارميه هذا التصور الى درجة باهرة، اذ انه سعى الى تأسيس نظرية شعرية جديدة حاول أن يحددها بأنها «تصوير الاثر الذي يحدثه الشيء، لا الشيء نفسه»[15]، بما في هذه العبارة من خلق لفجوة: مسافة توتر حادة بين الكتابة (الشعر) وبين الشيء، ثم بين الشيء وبين الأثر الذي يحدثه. وبطريقة مشابهة يصف رولان بارت الشعر الحديث بأكمله بأنه «نظام سيميولوجي تراجعي»[16] لأنه يطمح الى أن «يتعامل مع معاني الأشياء ذاتها لا مع معاني الكلمات» بما في هذا الوصف من خلق لفجوة حادة بين الأشياء والكلمات، من جهة، وبين علاقة الشعر بالأشياء وعلاقته بالكلمات من جهة أخرى.

قلت سابقاً إن الفجوة: مسافة التوتر منبع الشعرية وإن النقد العالمي قد

أدرك هـذه الحقيقـة وعبـر عنهـا بلغـات ومصطلحـات وتصـورات مختلفـة . وسأناقش الآن تصورين من هذه التصـورات يقفـان وراء فهـم الشعـريـة منـذ أرسطو حتى اليوم .

٤٨ -
الشعرية والاضاءة الجديدة :

ثمة ميل طاغ في النقد العالمي الى اعتبار الشعر قادراً على إضاءة المألوف ، اليومي إضاءة تبرزه في ثوب طري قشيب . وقراءة سريعة لأي عمل نقدي رئيسي في هذا القرن ستوقعنا على مثل هذا التصور ؛ بيد أننا سنقع عليه أيضاً في معرض التعليق على الشعر تعليقاً عابراً . على غلاف كتاب لشاعر أتناوله في المكتبة ، ثمة مقطع يطري شاعرية الشاعر إطراءً لا تحفُّظَ فيه لأنه يضيء العادي إضاءة تظهره جديداً كل الجدة . وبمثل ذلك يطري شاعر عربي (أدونيس) شاعراً يونانياً (يانيس ريتسوس) قائلاً :

« فهو يعرض ويقص ويروي ، راسماً لنا أشياء يلتقطها من الحياة اليومية الاليفة ، أو وقائع متناثرة لا معنى لها ، ظاهرياً . وهو في هذا يحاول أن يعيد النظر في موقف الانسان من الاشياء الاكثر عادية وابتذالاً ، فيضفي عليها قيمة جديدة ، . . هكذا يتحول هذا العالم المتواضع ، عالم الأشياء الصامتة الى شعر . . من هذه المياومة ، من هذه المشاركة بين الانسان ومألوفاته ، تنبجس الغرابة في شعر ريتسوس . . . » .[١٧]

على مستوى نقدي آخر ، نجد التعبيرات التالية عن عظمة الشعر لدى والاس فاولي ، مثلاً ، في وصفه للصورة الشعرية :

« وكما يسبق الحالم الشاعر ، كذلك يسبق الحلم الصورة ، فوراء كل قصيدة رؤيا ماتت واستنفدت . الحلم يشيع الحسية في الكون ، لكن القصيدة تجرده منها وتتيح للانسان أن يرى العالم نفسه بصورة مختلفة » .[١٨]

بطريقة مشابهة ، يرى نلسن غودمن (Goodman) أن جميع الانظمة الرمزية « تصنع العالم » و « تعيد صنعه » ؛ ويرى بول ريكور أن دراسة اللغة الشعرية تكشف أن الاستعارة « هي أنموذج لتغيير الطريقة التي ننظر بها الى الأشياء ، الطريقة التي نرى بها العالم ، اذ أنها تـوحي ، وتكشف ، وتجلو - أو ما شئت أن تقول - البنى العميقة للواقع الذي نرتبط به بوصفنا بشراً فانين يولدون في

هذا العالم ويسكنون فيه لفترة وجيزة ». [١٩]

وتكتسب مقدرة الشعر على اضاءة العالم اضاءة جديدة دوراً مركزياً في تراث الأشكاليين الروس، مشكلة البؤرة الحقيقية التي ينبع منها تصورهم للأدب عامة وللشعر بشكل خاص. فقد آمن الأشكاليون بأن الادب، كما يتجسد خاصة في الشعر، يحدث نقلة دلالية بالنسبة للغة النثرية باللعب على العلاقة التقليدية الاصطلاحية بين الدال (Signifier) والمدلول عليه (Signified) ونسفها وتخريبها، فاتحاً بذلك نسيج اللغة، محولاً إياه الى تفاعل للمعاني المتعددة التي تستثنى من اللغة العادية. [٢١]

من جهة أخرى، فان الاعمال الادبية تغرِّب (أو تعرِّي مألوفيةَ) نُظُمِ الترميز والتقاليد الادبية للتراثات السابقة عليها، رغم أنها كانت هي بدورها قد لعبت دور الازاحة الحسية في زمن مضى لكنها تجمدت فيما بعد لتصبح مصدر الخدر الحسي. يقول شكلوفسكي «إن مصير أعمال فناني الكلمة الماضين هو مصير الكلمة نفسها: كلاهما يلقي الضوء على طريقة العبور من الشعر الى النثر، كلاهما يصبح مغطّى بالدرع الزجاجي للمألوف». [٢٢]

وجلي أن هذا التصور للمألوفية ونفي المألوفية، أو التغريب، هو وجه من وجوه خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة ونفسها، بين التراث المترسب، والحساسية المتشكلة المتجمدة، واللغة المتصلبة وبين الابداع المجدد، والحساسية الشفافة الجديدة، واللغة الطرية.

- ٤٩

بين الآراء المتأصلة عالمياً في طبيعة لغة الادب، كذلك، الرأي القائل بأن هذه اللغة تختلف عن اللغة العادية (والعلمية في آن واحد) اختلاف غير المباشر عن المباشر، والاشاري عن التصريحي. ويمثل هذا الرأي تيار هام في الفكر النقدي العربي كان الجاحظ بين مؤسسيه (مع أنه لم يخلص له باطلاق) اذ قال ان الكناية أروع من التصريح؛ كما يمثله في الفكر العالمي المعاصر موقف جورج لويس بورخيز (Borges) أحد أبرز كتاب القرن، الذي يعبر عن هذا الموقف تعبيراً واضحاً لاخفاء فيه:

«بشكل متمايز عن لغة الرياضيات والفلسفة، فان لغة الفن [الادب] لا مباشرة. ان أدواتها الاساسية والاعمق ضرورة، هي الايهام (Illusion)

والاستعارة (Metaphor) لا الاعلان الصريح »[٢٣].

وما يعنيني في هذا التصور لدور الشعر (والاستعارة) في كشف العالم وإضاءته إضاءة جديدة، هو أنه يقوم عمقيّاً على مفهوم الفجوة؛ ذلك أنه ينبع من اعتقاد بأن الوجود متشكل بطريقة ما وأن رؤيتنا اليومية له تكهم مقدرتنا على رؤياه وتجعله كثيفاً لا شفافاً، عادياً. بيد أن الشعر يأتي ليمزق هذا الحجاب الكثيف، ويعيد إضاءة العالم، خالقاً حساً بالفجوة: مسافة التوتر بين صورته الزائفة، وصورته الحقيقية، بين باطنه وظاهره، بين عاديته وإدهاشيته، بين عتقه وطراوته. وبهذا المعنى فقط يكون الشعر كشفاً ورؤيا وإضاءة جديدة، أي بكونه خالقاً للفجوة وتجسيداً لها. إن الشاعر، كما يقول ريكور، هو « ذلك العبقري الذي يخلق انفصامات إشارية عن طريق خلق اختلاقات (Fictions). ففي الاختلاقات يتوحد ويندغم، بصورة محسوسة، « الغياب » الملائم لقوة تعليق ما نسميه « الواقع » في اللغة العادية مع نفاذ البصيرة الايجابي الى طاقات وجودنا في العالم [هذه الطاقات] التي يميل تعاملنا اليومي مع الأشياء القابلة للاستخدام التحكمي بها أن يحجبها »[٢٠].

واذ نتعمق فهم العملية الاشارية، ندرك بجلاء أنها تقوم جوهرياً على خلق فجوة بين الطبيعة المباشرة للتعبير والطبيعة غير المباشرة له، بين « المعنى » و « معنى المعنى » (كما أظهرت في فقرة سابقة)، بين التقرير الكلي الكاشف للدلالة واللغة الالماحية التي تضيء دون أن تكشف بنصاعة وتترك بذلك مسافة غنية من الامكانيات التي تستثير حسّ المغامرة والكشف وجمالية التعدد والتشابك.

٥٠ -

مفهوم « اللانحوية » (Ungrammaticalners)

انطلاقاً من معطيات المدارس الحديثة في دراسة النحو اتجه عدد من الدارسين الى تحليل الشعر بوصفه يولد جملاً لانحوية، وحاولوا التقعيد لها (اكتشاف القواعد التي تولدها). مثل هذا العمل يركز على الفجوة القائمة بين اللغة السوية (Standard) وبين الانحراف عن هذه اللغة والاتجاه الى خلق تركيب نظمي يخالف البنية التركيبية لها.

بيد أن مفهوم اللانحوية مفهوم جزئي قاصر عن وصف لغة الشعر المتحققة

فعلياً، فهو يصف جانباً واحداً منها هو المتعلق بالاستخدامات الاستعارية في اللغة. لكن الاستعارة ليست كل شيء في لغة الشعر. ولغة الشعر تحفل بالكلام النحوي التركيبي. بل إن الجرجاني حدد النظم بأنه توخي معاني النحو، مختاراً معظم أمثلته من الشعر لتوضيح مذهبه هذا.

وقد عبر السرياليون عن تصور مماثل للعلاقة بين اللغة والشعر، فرفضوا قبول «الاعتقاد بأن اللغة خلقت لتساعد الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض. وقد رأى اندريه بريتون في ذلك انحرافاً. اذ أن هدف اللغة الأسمى والذي من أجله كانت، هو بلوغ حالة من الصفاء المجاني. الشعر، لذلك، شيء آخر غير اللغة. انه الانحراف عن الكلام الانساني العادي، انحراف تتجاوز فيه الكلمات ويضغط بعضها على بعض في تركيب غير مألوف. فاذا كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن ادراكه وشيء آخر يمكن إدراكه، فان الشعر هو الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن ادراكه»[٢٤].

وفي هذه العبارة الأخيرة، وفي مفهوم الانحراف، تأكيد باهر لكون تصور السرياليين للشعر تجلياً آخر من تجليات الايمان بكون الفجوة: مسافة التوتر منبع الشعرية وما يميز الشعرية عن طبيعة اللغة العادية.

ولمفهوم الانحراف بعد آخر، هو البعد الذي رصده جان كوهين وبول ريكور في العملية الاستعارية بشكل خاص. لقد عاين تشومسكي الاستعارة على أنها انحراف في بنية اللغة، كما طور كوهين المفهوم نفسه الى درجة عالية من الدقة، بل ان ريكور لينسب الى البلاغة التقليدية عبر تاريخها الطويل هذا الايمان بأن الاستعارة انحراف، وان كان يرى أن هذه النظرية وصفت مفهوم الانحراف على مستوى «اللفظة» فقط وغفلت عن انتاج هذه النقلة الدلالية على مستوى المعنى.[٢٥] أما ريكور نفسه فانه يدخل على مفهوم الانحراف تعديلاً، بل تطويراً، جوهرياً، اذ يرى أن صانع الاستعارة ذو مقدرة لفظية «يستخرج من قول يفتقر الى الانسجام (Inconsistent) لأغراض التفسير الحرفي، قولاً دالاً من أجل تفسير جديد يستحق أن يسمى استعارياً لأنه يولد الاستعارة لا من حيث هي منحرفة بل من حيث هي مقبولة أيضاً».

وبهذه الصفة، يقول ريكور، فان «الاستعارة ليست اللغز بل حل اللغز». بيد أن موضع الدلالة، بالنسبة للنظرية التي أطرحها في هذه الدراسة، هو أن ريكور

نفسه ما يزال يتصور الاستعارة بوصفها تقوم على فجوة (وان لم يستخدم هذا التعبير) اذ يرى أن «المعنى الاستعاري لا يتكون فقط من الاصطدام الدلالي بل يتكون كذلك من المعنى الاخباري الجديد الذي يبزغ من انهيار المعنى الحرفي، أي من انهيار المعنى الذي ينتج اذا اعتمدنا فقط على القيم الشائعة أو القاموسية عادة للألفاظ». (٢٦)

بيد أن مفهوم الانحراف، كما يتمثل في أعمال جيرودو وشبيتزر بشكل خاص، يبدو لي خارجياً: بمعنى أنه يتصور فرقاً نوعياً بين اللغة العادية واللغة الشعرية إطلاقاً. والخطأ في مثل هذا التصور هو، أولاً، أن مفهوم العادية ليس مفهوماً ثابتاً قابلاًللتحديد بنيوياً، أو بصورة يصبح معها نظرياً خالصاً. ما هو العادي؟ هل لغة الصحافة والحديث اليومي عادية؟ هل لغة النثر (الرواية، القصة) هي العادية، ثم ما علاقة العادي بالزمن؟ هل العادي في مرحلة معينة من تطور اللغة عادي دائماً والى الأبد غير خاضع لتأثيرات التطور الحضاري والفكري واللغوي؟ أم أن العادي متغير زمنياً؟ وبهذه الصعوبة، كما أظهر تزفتان تودوروف، يفقد مفهوم الانحراف الكثير من قيمته النقدية. ثم ان ثمة مصدراً آخر للخطأ: هو أن الكثير من الشعر ـ الكلاسيكي بشكل خاص ـ يستخدم لغة لا تمثل فرقاً نوعياً كبيراً عن لغة النثر. وبذلك يصبح مفهوم الانحراف قابلاً لوصف مستوى معين من الكتابة الشعرية في التطور التاريخي للشعر فقط، غير أنه عاجز عن الاحاطة النظرية بلغة الشعر. (٢٧) أما المصدر الاخير للخطأ (٢٨) فهو أن مفهوم الانحراف لا يقل جزئية عن التصورات النووية التقليدية للغة، فهو غير مرتبط ببنية النص القائمة أمامنا، بل بعلاقة لا محددة بين جزئيات النص وجزئيات أخرى توصف بالعادية أو النثرية. من هنا، يمكن أن تتضمن اشارتي الى أن لمفهوم الانحراف علاقة بمفهوم الفجوة الذي أطرحه هنا، شيئاً من الإشكاليّة. بيدأنهذهالاشكالية تلغى اذ أشير الى أن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدراً للشعرية هو الانحراف الداخلي: أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً: دلالياً، أو تصورياً، أو فكرياً، أو تركيبياً؛ ومثل هذا النمط من الانحراق أقرب الى ما يميزه ريفاتيرمن لا نحوية في النص.

ويبدو من اشارة لتودورف أن صامول لفن (Levin)، قام بدراسات قد تكون ركزت على مثل هذا النمط من الانحراف، لكنني لم أستطع الاطلاع عليها حتى

الآن . واذ أحدد الانحراف هذا التحديد الداخلي فانه يصبح أحد التجليات المتعددة لمفهوم الفجوة : مسافة التوتر بوصفه منبع الشعرية . أما تصور الانحراف باعتباره يمثل تفرّداً مطلقاً للغة الشعر بطريقة مستقلة في التعامل مع المفردات ، وبتركيب نحوي مغاير لنحو اللغة العادية فانه متطرف جداً ومخالف لمعطيات اللغة الشعرية عبر تاريخها . لقد بدأ ريفاتير كتابه سيميائيات الشعر بانكار هذه المغايرة الكلية ، ملاحظاً أنه « قد يحدث أيضاً » أن يستخدم الشعر الألفاظ نفسها والنحو نفسه اللذين تستخدمهما اللغة اليومية . بيد أن موقفه هذا ما يزال متطرفاً إلا اذا كانت عبارة « قد يحدث أيضاً » تنطوي على السخرية وتريد أن تؤكد أن هذا الحدوث أمر طبيعي كثير . لكن ريفاتير يصل في النهاية الى موقع لا يقل تطرفاً في تعميميته حين يقول إن عنصراً واحداً يبقى ثابتاً رغم تغير الأذواق والتصورات الجمالية ، هو « أن الشعر يعبر عن التصورات بطريقة غير مباشرة . أو لنضع الامر ببساطة ، ان القصيدة تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر ».[٢٩] اذ أن من الجلي ، وببساطة لا تتطلب التسويغ ، أن القصيدة في حالات كثيرة قد تقول فعلاً ما تعنيه على افتراض أن ثمة وسيلة نقدية للتمييز بين ما تقوله وما تعنيه أو لتحديدهما والمقارنة بينهما وذلك أمر لا يمكن أن يُسلَّم به بسهولة إذا كان يمكن أن يسلم به إطلاقاً .

٥١ -

تسمح الدراسات المقدمة في الفقرات (٦ - ٢١ ؛ ٢٥ - ٢٧ ؛ ٣٦ - ٣٩ ؛ ٤٦ - ٥١) باعتبار الظواهر المدروسة فيها جميعاً ، والتي اكتنهتها الدراسات السابقة مستقلة الى حد بعيد ، إما مظاهر تعبيرية للفجوة : مسافة التوتر أو تحولات (Transformations) لها . ومن هذا المنطلق يصبح المفهوم الجديد اكثر شمولية وجذرية من أي من المفاهيم التي نوقشت فيما سبق ، ويكتمل تصورنا له في إطار شروط أساسية لوصف البنية وللتحليل البنيوي كنت قد ذكرتها في الفقرة الاولى من هذا البحث .

ومفهوم التحول (والتحولات) الذي اختتم به هذا الاكتناه للشعرية يكتسب هنا بعداً جديداً لا ينحصر في الطبيعة التي يمتلكها المفهوم في النحو التحويلي ، مثلاً ، بل يتسعُ ليخرج من نطاق النص أو اللغة ويدخل مجال الثقافة والعلاقة بين الأنا والآخر . وهو ، بهذا التوسع ، أقرب الى الصورة التي يتخذها في

دراسات لفي - شتراوس علم الانسانية (الانثروبولوجية) والى طبيعته في محاولة أمبرتو إكو لتحليل التجليات المتعددة للبنية في نشاطات ثقافية وفنية متباينة.[٣٠] وبهذه الصورة، قد يكون مفهوم التحول أكثر مفاهيم الدراسة البنيوية خطورة في تطبيقها في دراسة الثقافة، والانتاج الادبي، والمجتمع والعلاقات المتبادلة بين هذه الاقاليم الثلاثة.

- ٥٢

اذ أحدد الشعرية في إطار الفجوة: مسافة التوتر، وأركز على اكتناهها في تجلياتها في النص الشعري فانني لا أهدف الى جعل الشعرية قضية شكلية، أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد، أو عصور، تحولت اللغة فيها الى زخرف أو زبرجد على ياقوت على ذهب على عسجد، ولا أسلخ الشعرية عن المصير الانساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الانسان ومشكلاته وأزماته وصراعاته وأسئلته المعذبة الممزقة التي يواجه بها وجوده المغلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه وتطلعاته. على العكس من ذلك تماماً: أنا أؤمن بأن الشعرية، والشعر، هما جوهرياً نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم، واختراق قشرته الى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه، والتي تمنح الوجود الانساني طبيعته الضدية العميقة: مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت

الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الانسان والعالم، الطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسمومها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمة صراعها ضد طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع وكل ما في اللغة من قافات وقيافات، والانسان في وقفته ضد الاضطهاد الديني، وسلطة المرجع الاعلى إلهاً أو صنماً، وإماماً أو قسيساً، وسلطة الدولة - اكثر أنماط السلطة التي اخترعها الانسان قمعاً لانسانيته وسحقاً لنبل بشريته

الشعرية هي نزوع الانسان الدائب الى خلق بعد الممكن، الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته. الشعرية، في ايماني الواثق بها، هي كل هذا. لكن أشياء كثيرة أخرى في الكتابة والرسم والسينما والتصوير والموسيقى هي أيضاً كل هذا. واذا كانت كل هذه الانواع الابداعية كلّ ذلك، في آن واحد، فان السؤال يقفز في الوجه: ما هي خصوصية هذا بالقياس الى ذلك؟ ما الذي يجعل الشعرية ما هي

هو ، في مقابل ما يجعل الرسم ما هو هو ، رغم أن غورنيكا بيكاسو هي الى حد بعيد ،الرؤيا ذاتها التي تتنامى لدى لوركا ونيرودا وحكمت والبياتي وأدونيس عن القمع والقهر وفظائع قوى الدكتاتورية في العالم عبر التاريخ ؟

واذ أتناول الشعرية في إطار الفجوة : مسافة التوتر فانني أفعل ذلك في محاولة للاجابة على هذا السؤال وفي محاولة لاكتشاف خصوصية اللغة حين تكتب أو تؤلف شعراً في مقابل خصوصيتها حين تكتب قصة أو لوحة أو قطعة موسيقية .

وما يجعلني أركز على ما ركزت عليه ، واتبع المنهج الذي اتبعته ،هو إيماني بأن الطبيعة التي تشترك بها الشعرية مع غيرها لا يمكن أن تكون هي الخصوصية التي أجري وراء اكتشافها[٣١] ، أي أن الشعرية لا يمكن أن تحدد وتكتشف في إطار الوصف الذي قدمته لها قبل قليل وان مجال اكتشافها هو ، في خاتمة المطاف ، جسد النص اللغوي الذي تتجلى فيه والذي نسميه شعراً . ما أفعله هو ما يفعله عالم الفيزياء الذي يدرس خصائص مادة ما مركزاً عليها ، دون أن يخطر له للحظة أن ينكر أن بنية المادة التي يدرسها تتكون أصلاً بالطريقة النووية التي تتكون بها المواد الأخرى في الطبيعة ودون أن تتضمن دراستها نكراناً لرؤية قيمية للمادة ، أو ايماناً بشكليتها الفردية المطلقة . هل يعود بنا الأمر في النهاية الى الايمان العريق بأن « المعاني مطروحة في الطرقات » وأن الشعرية هي الصياغة والسبك والتصوير ؟ طبعاً لا . أو هذا هو ما آمله . لكن شيئاً من هذا القبيل ، بالطريقة التي فسر بها عبد القاهر الجرجاني مقطع الجاحظ المشهور ، متضمَّن فيما أفعله ومقبول . ان تجربة الصراع الطبقي مصدر هائل للرؤيا الشعرية ، وتجربة الثورة على سلطة الفكر الديني القمعية ، كما عاناها الحلاج مثلاً ، مصدر آخر هائل للرؤيا الشعرية . لكن ليس ثمة من وسيلة نقدية الآن لتطوير نظرية في الشعرية تدرس خصوصية الشعرية وتحددها بالقول مثلاً : ان التعبير اللغوي الذي يجسد الصراع الطبقي في المجتمع هو الشعرية ، أو ان الثورة على الفكر الديني القمعي هي الشعرية . ذلك ان كلا هذين الموقفين ، هاتين الرؤيين ، متاح للشاعر وغير الشاعر : للموسيقي والرسام والقاص والروائي وكاتب المقالة .لذلك كان حتمياً أن تُتقصَّى الشعرية في وسط تجسيدها المطلق : وهو النص اللغوي : جسد اللغة المنعجن الآن شعراً ، والعلاقات التي تنشأ ضمن هذا الجسد : كيف يتم الانعجان ؟ كيف تعني اللغة ؟ كيف تكون اللغة

شعراً ؟ وحين يبدو لي منهج معقول لاكتناه الشعرية باكتناه المواقف التي ينبع منها الشعر، أو الرؤى التي يطرحها، فسأجهد الى العمل بمثل هذا المنهج والانطلاق منه. لكن هذا، الآن، غير قائم ولا متاح. ما هو متاح هو جسد اللغة المتكون شعراً. والسؤال الذي أطرحه وأحاول الاجابة عليه في هذه الدراسة هو: ما هي الخصوصية الكامنة في هذا الذي أسميه جسد اللغة المتكون شعراً: ما هي « الشعرية » فيه ؟

وما قدمته في هذا الاكتناه هو إجابة مبدئية ـ متطورة في آنٍ واحد: متطورة لأنها تمثل جهد سنين طوال من العمل على الموضوع؛ ومبدئية لأنني أطرحها في صيغة آمل أن أستطيع ـ أو يستطيع غيري ـ تطويرها في المستقبل الى صيغة اكثر تشذيباً، وأشد غوراً، وأسمى قدرة على التعبير، وأناقة في الانسباك، وإخلاصاً لشعرية الشعر.

كمال أبو ديب
(جامعة أربد ـ الأردن)

الهوامش

(*) جزء من دراسة عن الشعرية تصدر قريباً.

(١) ـ ورا. بشكل خاص دراسة منح خوري المتميزة:

«Prose Poetry: ARadical Transformation in Contemporary Arabic Poetry,» Edebiyat, Vol. No. 2 (Philadelphia, 1976), pp. 127 - 149.

(١٢٤) ـ الآثار الكاملة، ج١/ص ٣٢٩ ـ ٣٣٠

(١٢٥) ـ وأنا أعد النسخة النهائية من هذه الدراسة للمطبعة، يتاح لي أن أقرأ عمل مايكل ريفاتير الذي كنت قد أشرت اليه سابقاً **سيميائيات الشعر**، فأشير الى مقاطع من القسم الأول منه في مواضع قليلة من دراستي. ثم أجد ريفاتير يحاول في الفصل الاخير من كتابه أن يكتشف المكون الشعري في «قصيدة النثر». ويبدو لي ضرورياً هنا أن أشير الى لباب عمله، تاركاً مناقشة نقاط الالتقاء والاختلاف بيننا الى دراسة أكثر تخصصاً بالموضوع.

يشير ريفاتير الى الدراسات السابقة لعمله التي حاولت كشف الشعري في «قصيدة النثر» قائلاً إن جميع الجهود انصبت على «أن تكتشف في النثر إيقاعات الشعر وخصائصه الصوتية، بينما تخلو كثير من قصائد النثر من أي من هذه العناصر».

ورد، ص١١٦. وبدلاً من ذلك ينطلق ريفاتير من أن الشعر، بشكل مستقل عن الوزن، والايقاع الخ... يقدم لنا شكلاً أساسياً لا يهتم نسبياً بالمضمون ومستقلاً عنه الى حد ما، شكلاً هو مؤشر للفرق، للصناعة، بل ربما كان أيضاً، للتصنع. ويرى أن حل إشكالية قصيدة النثر ينبغي أن يقوم على إيجاد استمرارية شكلية مشابهة فيها، وأن هذا العنصر الثابت يجب أن يكون مورفولوجياً (تشكّليا). ويتابع ريفاتير تحليله، مقدماً نماذج لقصيدة النثر يتتبع فيها محاور النمو التي يعتبرها تجسيداً لشعرية النص. بيد أنه في النهاية، في تقييمي المبدئي لدراسته، يخفق في تمييز هذه الشعرية، اذ يخفق في إظهار المكون

الذي يكون امتلاك النص النثري له خصيصة تجعله متجانساً مع أو موحد الهوية بأي قصيدة «شعرية» أخرى يمكن أن نقوم بدراستها. را. مثلاً ص١١٧ ـ ١١٩ حيث يدرس قصيدة نثر لا يليوار تقوم في تصوره على «اشتقاق ثنائي» هو الذي يجعلها شعرية، خاتماً دراسته لها بملاحظة أن دلالتها تكمن في اتحاد المعنى والشكل، وفي حقيقة أنها تشير الى انشاء (Discourse) الرسم لا الى الظروف المادية المقلصة (التي تحيط بموضوعها وهو سيدة أمام مرآة التزين) إلا أن عمل ريفاتير وتحديده للاشتقاق الثنائي في نماذج قصيدة النثر التي يحللها يتركان انطباعاً قوياً بأن وراء تصوره للمكون الشعري في قصيدة النثر مفهوماً مماثلاً لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر الذي أطوره في هذه الدراسة وان كان تعبيره عن هذا المفهوم معقداً الى درجة تكاد تخفيه. فحين يقول ريفاتير «إن ما يميز قصيدة النثر هو مأصل (Matrix) ذو وظيفتين بدلاً من وظيفة واحدة: فهو يولد الدلالة، كما في الشعر كله، وهو يولد ثابتاً شكلياً خاصاً بحيث يكون هذا الثابت امتدادياً مع النص وغير قابل للفصل عن الدلالة، اذ لا يكون ثمة من مساحات هامشية أو محايدة فيما قبل أو ما بعد، ويشتق من المحور متواليتان (Sequence) بصورة متآنية؛ ويكون تداخلهما الاشاري ما يميز القصيدة عن النثر، كما هي الحال في الشعر المنظوم» فانه، في تصوري، يميز بين حركتين تفصل بينهما فجوة هي منبع الشعرية التي تتولد في النص بأكمله. وحين يرى في استخدام بول كلوديل للعبارة التالية عنواناً لقصيدة له «بهاء القمر» «لا نحوية» (هي مكون الشعرية)، فانه أيضاً يتحدث عما يمكن أن أصفه بأنه فجوة: مسافة توتر على صعيد دلالي ضيق. ذلك أن ريفاتير يرى اللانحوية قائمة في نسبة صفة تعطى لضوء الشمس عادة (بهاء) الى القمر ذي الضوء الأضعف في الواقع.

(٤) ـ ورد، ص٨٨.

(٥) ـ سا. وبشكل خاص ٨٧ ـ ٨٩.

(٦) ـ ما، ورا. نقد بنيت لكل المحاولات لتحديد الادب أو «الادبية» ضمن معطيات جمالية لان ذلك في رأيه يعزل الادب عن التاريخ ويمنع نشوء نقد ماركسي تاريخي مجدٍ. ومن هذا المنظور المذكور يتخذ بنيت موقفاً سلبياً من عمل لويس التوسير (Althusser) داعياً الى نقد ماركسي جديد. ورد، ص٩٦.

(٧) ـ را. نفي بنيت للنسبية لدى الاشكاليين الروس (سا. صص ٦٠ ـ ٦٤) والنظرة التي تبالغ في الايمان بالنسبية عند نقاد عرب في: ابن رشيق، **العمدة** (القاهرة، ١٩٢٥) صص ٥٦ ـ ٥٩. وقد اقتبس النص في: محمود الربيعي، **نصوص من النقد العربي** (القاهرة، ١٩٧٧؟) صص ٧٧ ـ ٨٢. را. بشكل خاص صص ٨٠ ـ ٨١.

(٨) ـ ويقتبس فوكو مثلاً يورده أصلاً بورخيز، تصنّف فيه موسوعةٌ صينية ما الحيوانات في ترتيب أبجدي (من A → N) تصنيفاً لا يمتلك أساساً فكرياً عقلانياً واضحاً، بل يدمج أشياء لا علاقة بينها وقد دُمِّرتْ الأرضية المشتركة التي يمكن لها أن تصنف على أساسها. ويتحدث فوكو عن الاثر الهائل لمثل هذا التصنيف الذي جعله يضحك لزمن طويل انما بشعور بالضيق. را.

The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences. Eng. trans. (New Youk, 1970) pp. xv - xvii.

ثم يناقش فوكو ما يسميه «الصدام الشعري» ودرجة الخلاف الحادة بين الأشياء، التي تجعل محالاً إيجاد موضع مشترك يمكن أن توضع فيه معاً وتسمى معاً. ويصف هذه العملية بأنها تدمير للتركيب النظمي (Syntax) لا تركيب الجملة اللغوية وحسب بل التركيب الذي يسمح بنظم الاشياء والكلمات معاً.

(٩) ـ را .

Modes of Modern Writing (London, 1978), pp. 73 - 103.
Working With Structuralism (London, 1981), ch. 1

(١٠) ـ را .

«The Metaphoric Process as Cognition,
Imagination, and Feeling,» in On Metaphor,
ed. by Sheldon Sacks (Chicago & London, 1979)
pp. 141 - 158.

(١١) ـ را .

The Art of Poetry. Eng. trans.
(Princeton, 1966), p.171

ورا . أيضاً فصل «حقوق الشاعر على اللغة»، حيث يقول: «تكشف جميع الآداب التي تجاوزت عمراً معيناً عن هذا الميل لخلق لغة شعرية مفصولة عن اللغة العادية، ذات مفردات، وتركيب نظمي (Syntax)، وجوازات، وتحريمات، تختلف قليلاً أو كثيراً عن تلك التي توجد في الاستعمال العادي» سا . ص ١٧٢ .

(١٢) ـ

The Magus, rev. ed., (London, 1977) pp. 62 - 63.

(١٣) ـ قبس فاولي ورد (الترجمة العربية) ص٥٨ .

(١٤) ـ سا . ص١٤٧ .

(١٥) ـ سا . ص٦٤ .

(١٦) ـ را .

Mythologies. Eng. trans. (London, 1973) p.133

(١٧) ـ ملحق الثورة الثقافي دمشق ع ٣٠ (٧/١٠/١٩٧٦).

(١٨) ـ ورد (الترجمة العربية)، صص ١٤٦ ـ ١٤٧ .

(١٩) ـ ورد، ص ١٥١، وعبارة غودمن مقتبسة هنا .

(٢٠) ـ سا . ص ١٥٣ . وما يعنيه ريكور بـ (Fictions) محدد على ص ١٥٢ ـ ١٥٣ ومن المهم أن يراجع .

(٢١) ـ را . بنيت ورد، ص٥٥ .

(٢٢) ـ قبس في سا . ورا .، أيضاً دراستيه في:

Twentieth - Century Russian Literary Criticism,
ed. by Victor Erlich (New Haven, 1975)

(٢٣) ـ يعزو بورخيز هذه العملية، جزئياً على الاقل، الى وجود الرقابة . ومع عامل هامشي، في تصوري، وخارجي على طبيعة الفن . ويلتقي موقفي مع موقف شتاينر الذي يورد رأي بورخيز في ورد، ص١٣٦ . وقد يكون ما يقصده بورخيز بالمصطلح (Illusion) الايحاء والاشارة، وذلك أسلم ضمن السياق المعطى . والمذهب الاشاري واسع الانتشار في النقد العربي القديم، على درجات من التفاوت في الايمان به . را . مثلا ابن طباطبا، عيار الشعر (القاهرة، ١٩٥٦) . ص١٧، حيث يرد الرأي: «والتعريض

الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه ».

(٢٤) ـ فاولي ورد (الترجمة العربية) ص١٤٨

(٢٥) ـ ريكور، ورد، ص١٤٤ وتعتمد اشارتي الى عمل كوهين على معالجة ريكور له في سا. ورا. تشومسكي، ورد، ص٧٥ ـ ٧٩، و٢٢٧ ـ ٢٢٨. ورا. مقابلة هاشم صالح مع كوهين المنشورة في مواقف، ٤١ ـ ٤٢ (ربيع ـ صيف ١٩٨١)، صص٨٣ ـ ٨٨.

(٢٦) ـ ورد، ص١٤٤.

(٢٧) ـ ويبلغ هذا المفهوم درجة من المبالغة تصل حد العبثية في تحديد جيمس ثورن (James p. Thorne) له بقوله ان القصيدة «هي عيّنة من لغات مختلفة». ولها نحوها الخاص. را.

Linguistics and Generative Grammars,

Journal of Linguistics, I, 1965, pp. 49 - 59

والرأي قبس في:

Saad Gamal, Linguistics and Poetics (Beirut, 1980?), p. 60n.

(٢٨) ـ ورا.، أيضاً، نقد ريكور لعدم كفاءة مفهوم الانحراف لتفسير طبيعة الاستعارة مثلا، ورد، صص ١٤٤ ـ ١٤٧.

(٢٩) ـ ورد، ص١.

(٣٠) ـ ذات.

(٣١) ـ وبعض جذور هذا الموقف تنتمي جزئياً الى عمل عبد القاهر الجرجاني، وهو الى حد بعيد الموقف الذي حدا به الى تطوير نظرية النظم لتفسير خصوصية الابداع الأدبي عامة. را.

K. Abu Deeb, Al - Jurjani's Theory of Poetic Imagery, ch. I.

صلاح ستيتية

نبي منا *

ليس الشرق موطن الانبياء فحسب ، انه موطن الكتب النبوية أيضا (*). نعرف أشهر هذه الكتب ، فهي وحدها تشكل أكثر ما هو من مدرسة . ونحن ، أطفال الارض ، انما نمثل بدرجة أو بأخرى أبناء الكتب (المقدسة) مثلما نحن أبناء أبوينا الاثنين . الكتاب ، بأية لغة كتب من بين هذه اللغات الرائعة كلها ،

التي جعلت منا مادة حلمها الابدي ، هذا الكتاب كان مصيرا لنا عبر القرون وعبر العصور ، وهو بقي يعدّل امبراطورياتنا الزمنية تارة ، وممالكنا الروحانية تارة أخرى ، هي الموصولة بعضها ببعض الى درجة بعيدة غالبا ، والتي يحدث لها اليوم أيضا أن تمزج زمنيًّا وروحانيًّا ، دافعةً بعد ذلك الامبراطورية الروحانية لهذا بمواجهة الامبراطورية الروحانية لذاك ، والقطعة الترابية والسلطة الزمنية لهذا ضد قطعة ذاك وسلطته . نعم ، ان الانبياء لم يغادرونا حقا ، وهم

مازالوا يطوفون في مجالنا ، مع القوة السوداء للعناتهم النبوية التي يخترق ظلها التاريخ كله ، تاريخ ربما كان مصنوعا أكثر من أي تاريخ آخر من الصخب والعنف (**) ، مع هذه اللحظات الشديدة الندرة التي يتألق فيها زنبق عطفهم اللامتناهي المشع منذ ذلك الحلم بالفردوس الارضيّ ، على الصفحة الساكنة لارواحنا التي صارت وجوهاً أخيراً . وان نبيّاً للزنبق الابيض ، مجرداً من كل فريضة في اللعن ، هو الذي يسير في طرق الخضرة في خيال جبران ، مثلما كان سيكون اللعن ، هو الذي يسير في طرق الخضرة في خيال جبران ، مثلما كان سيكون بامكانه أن يسير في لبنان أسطورية ، كانت مع ذلك حقيقية وحقة ، ولكن تضافر من أجل تدميرها جميع أعداء الشعر ، أقصد أعداء الحقيقة أيضاً . ان الدرس الاساسي للانبياء هو أن الحقيقة كلام ، أن الكلام هو وحده الذي يرى الى بعيد في أمس الانسانية وفي يومها وفي غدها ، وأن هذا الكلام يلتزم بالانسان كله في القدرة التي يتمتع بها على الاعلان عن هذا الانسان ، على تأسيسه ، وطرحه في

الاتساع الموعود . ما من عبور يتحقق الا عبر حلقة التلقين ، وعبرها فحسب ، حلقة تشمل جميع سلوكاتنا وجميع قوانا الكامنة وجاذبياتنا المهداة الى جميع ارتفاعاتنا الخلاقة ، وجميع فرصنا المقترنة بجميع مجازفاتنا . نعم ،بدون التلقين الذي هو مجموعة من الممارسات المحوكة الى حكم ، لا يمكن للانسان أن يذهب حيثما يتحسس نفسه مدعوا للذهاب ، وذلك بالضبط عبر هذا التجويف الذي يحفره في داخله الكلام ، مثلما تجوف الاشرعة الريح . و « نبي » جبران ، الذي هو باقة من الحكم الجوهرية المشبهة بحزمة سنابل مضمومة ، يبدأ بهذا التجويف الذي يحدثه شراع في البُعْد ، من أجل أن يختفي في هذا البُعْد ما أن تقال الاشياء وتعلن الحقائق ، أقول يختفي ، حاملا ، معه ، رجل النداء . غير أن كلمة ، بل ألف كلمة لهذا الرجل ،بقيت على الشاطىء ،وهي أجوبة بسيطة ومعقدة في الوقت ذاته على أسئلة بسيطة دائماً ـ لان كل سؤال هو سؤال بسيط اذا ما تعلق بالاساسي ـ ، أقول ألف كلمة تجمعت في كلمة واحدة من أجل أن تواصل الحياة وجودها في وعي ، وما هو أعمق من وعي ألف رجل من المدينة ومن الريف ، ألف رجل وألف امرأة نحدس أنه كان لديهم الوجه ذاته المترع باستجواب مشبوب ، وجه نتخيل كم هو شديد النقاوة لأنّ استجوابهم لقي أذنا مصغية ، ولان حكمة كاملة قد طرحت على أثر استجوابهم ، كما تطرح الوديعة . وأن قوة هذا الكتاب الحكمي انما تكمن في كونه لا يطرح الحكمة كقانون ، وانما كحوار متبادل بين انسان مستجوب وبين مستجوبين عديدين ، في لحظة رهيبة وبسيطة ، هي لحظة رحيل لا يمكن ارجاؤه : قطيعة حاسمة ، تجبر كل امرىء على أن يتعرى من دون ابطاء ، اذا أراد أن ينال نصيبه من شمس هذا العالم ، ونصيبه من المطلق في رقعة « النسبي » هذه التي هي وطنه الاعتيادي ، وشرطه الاجتماعي ومعرفته الحرفية ، وعلاقة كل فرد بكل فرد ، وكل فرد بما يتجاوزه ويكون جديرا بتجاوزه . انها وضعيات أولية ، بالمعنى القوي للكلمة ، يعبّر كل فرد انطلاقا منها عن ذاته ـ سأقول بصورة سلفية ـ أصلية ، فهذه حقا وضعيات ملوّنة بصورة موحدة ، ومصوغة على هيئة مبادىء سلفية أصلية تجد منفذها الى الكلام مثلما يصعد النيلوفر الى سطح الماء ، مرسوما بدقة في حدود ما يكونه ، بمواجهة نيلوفرات أخرى محددة بوضوح أيضا ، في حين تكون جذورها وسيقانها متشابكة في القاع ، بشدة . تحدثت عن السنابل ، وها أنذا أتحدث عن النيلوفرات (عرائس الماء) : ان عمل جبران يلجأ غالبا الى

الاستعارة، وبالتحديد الاستعارة النباتية التي يستخدمها بنفس الاناقة ونفاذ البصيرة اللذين يستخدم بهما رموزاً أخرى قابلة للتأثير بسرعة لكونها مهدت طريقها على مر القرون، منذ العهدين القديم والجديد، داخل عفوياتنا العميقة والمعمقة باستمرار، رموز هي أسرار موروثة ومثبّتة فينا بصورة أكثر فأكثر احكاما عبر الاجيال، كبنى عقلانية قائمة على هياكلها غير العقلانية: من هذه البنى ومن هذه الهياكل ينبع تَواشُج صورنا، هذا التواشج المُحدَّد بالنحو الافضل (والذي يكون مُحدَّداً بالنحو الافضل أيضا، غالب الاحايين). وأعتقد أن النجاح الواسع الذي عرفه «النبي» لدى قراء جميع مناطق العالم المنتمية الى الكتب السماوية والمتشبعة بالطبيعة الخاصة لديناميكيتها التخيلية، أعتقد أن هذا النجاح الواسع نابع من المسايل التي شقّتها فينا بضعة قرون من التأمل عبر الرموز، وجبران يعمق هذه المسايل أكثر، وينعشها أكثر حينما تكون حدتها قد خبت. وكما يتبع المطر دروب المطر والماء الارضي دروب الماء الارضي، فان «نبي» جبران يأتي ليثير فينا مجددا الذكرى المنسية لكن ليس المتلاشية، أبداً، لانبياء آخرين هم سابقوه الذين يعيد هو طرح شكل مقالهم. وأقول تحديدا الشكل، لان المقال يجد دائما جاذبيات أخرى غير تلك المتوقعة، وهي تأتي لتحدث عليه تعديلات معتبرة. اننا، نحن المتحدرين من الشجرة الابراهيمية، المنتشرين على بقاع أوروبا وآسيا وأمريكا وافريقيا واستراليا، قد اكتسبنا، على مقاعد الدرس في مدارسنا ومعابدنا وكنائسنا وجوامعنا، مقاربة بلاغية معينة، وفنا معينا للخطاب، تمتزج فيه صرامة الواقع مع سيولة الاشارة، الصلادة المشعة للعلامة الدلائلية مع الكثافة المعتمة لتعقد المعيش، وكذلك، وبنحو تضادي (أو طباقي) غموض العلامة مع التحديد الشفاف النسبي للتجربة، حيث يشكل هذا كله العمق المشترك الذي نهلنا منه جميعا، العمق نفسه الذي يلجأ، ليحقق انبثاقه الى السطح، الى الايقاعات والصيغ التي تشكلت بالاستعمال الطويل وبقيت تمثل عناصرنا الاليفة منذ الازل. ان نبي جبران الذي يتحدث كما كان سيتحدث النبي يوسف أو المسيح لو قيض له أن يتقلد الكلام بعد قراءته زرادشت نيتشه، هذا النبي الذي يتمثل اللقب الاول المخلوع عليه في كتاب جبران بـ «المصطفى» الذي هو الاسم الثاني لنبي الاسلام، أقول إن نبي جبران انما هو تجسيد ممكن عبر الخطاب، لهذه البلاغة السامية المبتكرة للصور وللايقاعات، والاحاديث المصورة والتوريات الحكمية، التي بقيت الذاكرة

الجماعية لابناء ابراهيم ـ مسرح هذا المسرح المنطوق فحسب ـ بقيت نهمة بها منذ زمن بعيد وقريب، بل منذ دهور عدة. وهكذا فان «نبي» جبران، في علاقته بالذاكرة الجماعية المتشكلة مثل كوكبة كاملة والمعبر عنها رمزيا في الصفحات الساطعة، صفحات الكتب المقدسة خصوصاً التوراة والانجيل المستحضرين هنا كشاهدين متوازيين في باطنية مُحدَّدة، انما يمثل، أي «النبي»، نقطة لالتقاء بعض التجاوبات الممكنة بين هذه الكتب، بل وحتى بعض تمازجاتها الشكلية. توافقات صعبة يشعّ منها الضوء شبه الغامض هو الآخر لفرط ما يتلألأ ـ ضوء الماس. وثمة في بعض صفحات «النبي» هذا الغموض الملهم الذي يقنّع بجفاف أو بضبابية، النهاية الحادة لجوهر. وأعتقد أن هذه «المسرحة» المتألقة والمهمومة تشكل جانبا أساسيا من الشعر «الخطابي» في الشرق. و«نبي» جبران مسرح بحق: لكن لأننا في الشرق فما من مسرح الا لخيال الظل، وليست أشخاص هذا المسرح محددة ـ مثلها مثل أشخاص «ألف ليلة وليلة» ـ الا عبر وظيفتها الاجتماعية، وفي الحقيقة فان الشخصية الوحيدة في هذا المسرح، مثلما في «ألف ليلة وليلة» أيضاً، هي الكلام نفسه الذي يلعب بتلقائية ويتنكر عبر طرق متعددة، لاعبا لذاته من أجل غايته الخاصة دوره المطهر. وعبر الحكاية المنبثقة من الحكاية المنبثقة من الحكاية، يقيض لخطاب شهرزاد أن ينبثق، أن ينبثق ببساطة، حيث كان يمارس تهديده الموت وانغلاقه النهائي. ولممارسة الخطاب هذه نفسها، يرجع «المعلم» الذي يدعى في كتاب جبران الى أن يتقلد الكلام، عبر استحضارات متتالية، وهو يتقلد هذا الكلام للمرة الاولى والاخيرة، قبل أن يقفل، برحيله، على هذه الحلقة التي نتخيل تماما أنها ستلد من ذاتها، ربما بنحو آخر وفي موضع ابعد، على شاكلة الارابسك (الزخرفة) الذي لا يتلاشى في لعبة أشكاله الا لينبعث في ألعاب مشابهة وأشكال أخرى. الارابسك الذي لا يجب أن ننسى أنه الفن العربي بامتياز، وأن جبران انما يتمتع، بنحو أقوى من انتمائيته السامية، بهذا الانتماء الى اللغة العربية وثقافتها. جبران اللبناني قبل كل شيء، وهو لبناني مؤكدا بهذا الميل فيه الى هوية مستجوبة دون انقطاع، ومتحرقة لان تستجوب ذاتها وأن تقع على اجابة في فوضى العالم. لبناني أولا، لانه متوسطي، ولانه مهموم بمواجهة الدعوة المبهمة للامواج، بأن ينطلق في المراتب والبديهيات المثبتة بأكبر قدر ممكن، مميزا المدينة عن الريف، الخمر عن الدالية، العمل الروحاني عن

الاداة الحاملة ، وكذلك ، ليس قادرا فحسب وانما ملزما ، بأن يدخل في هذا السيرك المحدد والمرسوم كما لو على الطريقة اليونانية ، كلا من الرجل والمرأة ، الرغبة والحب ، العدالة والظلم ، الاخلاق التي ليست أخلاقا ، والحقيقة التي ليست حقيقة ، وكل العوامل الاخرى ، عوامل اللبس والاضطراب الاتية من أعماق طبيعة موروثة ـ وهي موروثة باعتبارها خاطئة ، وهذا ما يناضل ضده جبران الذي لم يقرأ عبثا نيتشه ، ومن قبل نيتشه ويليام بليك William Blake وأغانيه الرائعة «أغاني البراءة والامل» ، وبعد نيتشه العديد من الكتب التي سترى النور في ظل زرادشت ، أو حسب طرق ابحار موازية : «كتاب مونيل» Le Livre de Monelle لمارسيل شوب Marcel Schwob و «أوراق العشب» Les Feuilles d'Herbe لوالت ويتمان Walt Withman و «القُوت الارضي» Les Nourritures Terrestres لاندريه جيد André Gide . كتب طالعة كلها أحدها في جوار الاخر ، على هيئة صرخات ملهمة أو أحاديث معدة بمعرفة ، تطالب للانسان بحقه في حكمة جديدة قوية بهذيان راغب ، وأخلاق جديدة ثرية بتناقض داخلي ، وحرية جديدة مدعمة ضد النفاقات والمظاهر الكاذبة وبسلطة جديدة تستمد كل شيء من الشعر . التجربة هي ، أخيرا ، البراءة : العودة الى الشرط البدئي للانسان ابن الشمس : فتعاليم رامبو هي أيضا الدرس المؤكد عليه بقوة على يد جميع هؤلاء الابطال المتمردين ، أبناء العصر التقني والآلي بنحو مظلم ، الذي سبق وأن تلقى لعنة بودلير ، والذي يغيب عنه الانسان ، وقد تم نفيه بنحو مرعب . العصر الذي أصبح ، لحسن حظنا نحن الرجال والنساء المحكومين بامتيازات التقدم المادي ، العصر المدعو بعصر التقنية والتكنولوجيا الذي يتعين أن نأمل أن لا يكون صالة المرور مجددا الى العصر الحجري ، أو الزهرة الرهيفة (سيسميها البعض : فطرا) للانفجار الذري الذي سيأتي بالعون . ولكننا لم نصل هنا بعد ، مع جبران ، وما يطالب به هو ، شأنه شأن مارسيل شوب أو جيد في «قُوتيه» («القوت الارضي و «القوت الجديد») وشأن نيتشه ، هو حق الانسان بالسعادة . السعادة التي قيل عنها : «هل هي فكرة جديدة في أوروبا ؟» كانت دائما فكرة جديدة في العالم . نعم ، ان جبران لبناني بهذا الانفتاح لديه الذي أتحدث عنه ، بجوانبه المفارقة كلها . ومن جهة الانفتاح ثمة الثنائية اللغوية التي جعلته يكتب بالانجليزية بنفس السهولة والبراعة التي يكتب بهما بالعربية ـ وهو سيكتب بالعربية بنحو أكثر براعة لانه تطعم هكذا بالرصانة والتحديد

الانجليزيين . والعربية التي كان يمارسها كتابها المعاصرون لجبران ، لم تكن قد أتمت انتقالتها بعد ، أي هذا التحول السريع والمعقد الذي سيخرجها من دروعها المتصلبة عبر قرون من الاستعمار التقديسي والمراتبي ، أو التقليدي ببساطة - تقليدية غير قابلة للمساس - من أجل أن تأمل بتنفس هواء العالم المعاصر ، هذا الهواء الحيوي ، فتتبنى بعض ايقاعاته ، مكيفة اياها لحيويتها الخاصة وبطئها الخاص . وجبران ، الذي كان موزعا على لغتين ، مثلما على قارتين ، والذي كان يغترف بيد ، من احدى الثقافتين ، ما يسكبه باليد الثانية في الثقافة الاخرى ، سيمنح لكل من تينك الثقافتين وتينك اللغتين ما كان ينقصهما بالضبط : فللانجليزية ، وبنحو أكثر دقة للامريكية - ما دام جبران سيعيش في نيويورك ، وسيكتب فيها «النبي» بين كتب أخرى - سيحمل حلمه وحنينه غير القابلين للتغريب ، حلم وحنين شرقي متعطش الى أن يشرب من النبع الاول وأن يطلق قلبه الى التدفقات «البدائية» ، بالمعنى الثري والملهم الذي تم احتيازه منذ عهد قريب ، فحسب ، لهذه المفردة . . . وللعربية ، سيحمل ، عبر وساطة السطوع اللبناني ، هذا الميل الى الشيء المتجمع (على ذاته) ، الى الشيء الفعال ، الى التعزيمي القاطع ، وكذلك حدسا للتعقد الجديد لعلاقة الانسان بالكون : أي ، اجمالا ، وضعا تحت طائلة التساؤل للانسان في عالمه وفي لغته ، هذا الوضع (تحت طائلة التساؤل) الذي كانت العربية - نحن الان في العشرينات ، حيث القوى الاستعمارية والامبرياليات ظافرة في كل موضع ، ومغذة في سحق بل تحجير كل محاولة للانعتاق الثقافي أو الوطني - أقول كانت العربية تشهد الحاجة الاكثر مساساً له ، ربما بصور غير واعية ، ولكن مؤكدة . وسيكون جبران ، هذا المهاجر في أمريكا ، الى جانب هذا اللبناني الامريكي الاخر الذي هو أمين الريحاني - أقول سيكون عبر برهان عمله ومثالية التحول المزدوج الذي حققه (حيث سيكتب العديد من كتبه بالانجليزية ثم يترجمها الى العربية) ، أحد العاملين والعوامل الاساسية للتعديل القويّ والعميق لكامل حقل الوعي العربي المعاصر ، على المستويين الاخلاقي والجمالي ، كما أنه ، بتأصّله وكذلك بكونه منزوع الجذر ، سيحقق مساحة - بل فلنقل : قابلية - للانتشار ستجعله ، عبر الكلام الذي هو كلامه ، يضيع الى جانب جميع الرجال . نعم ، ان هذا التأصّل المنسلخ أو الانسلاخ المتأصّل سيلعب دوراً كبيراً فيما تَجذُّر دعوته - نظراً لكثرة قرائه والمعجبين به - بعالمية جبران ، الذي يظل صاحب الادب الاكثر انتشارا في

العالم بعد « التوراة »، خصوصا عبر « النبي » المترجم حتى هذه الساعة الى ثلاث وثلاثين لغة .

ولكن ـ وأنا أعود هنا الى النقطة ذاتها ـ يجب الالتفات الى أن جبران سيأتي باضافته الاكثر جدة في العربية، وفي ماوراء الحساسية السامية التي ألمحت اليها، ويتضح، بادىء بدء، أن التجديد الذهني والاخلاقي هو ما يمثل اسهامته الاكثر حسما في تعديل مجال الرؤيا: فهو قد أدخل، عبر « النبي »، مبدأ مجهولا أو مهملا منذ زمن طويل، وهو يظل مجهولا اليوم في الحضارات القمعية، أو الضعيفة والمتضائلة ببساطة، ذلك هو مبدأ التناقض . ان النبي يعلم البشر أن يقولوا : « لا »، كلما استطاعوا ذلك أو كان عليهم القيام به، في وجه كل من يزمع تحديدهم، وقمعهم، واستعبادهم، رجالا ورغائب وأشياء . أن نقولها بوجه طغيان كل آخر ـ طاغية، وان كان يفعل ذلك بدافع الحب، وأن نقولها أيضا بوجه الطاغية الذي يحمله كل منا في داخله، والذي يرغب في رؤيتنا جاثمين أمام المال وكل حيازة مادية، وأمام المؤسسة، مهما كانت . بوجه تسلط السادة والحكام، وبوجه شهواتنا التي تقتادنا الى ضياعنا، مضفية طلاوة ذهبية على القيود التي تكبلنا، فاتنة ايانا ببريقها المصطنع . ولا يتمنى جبران لاهل أورفليس ـ أنا وأنت ـ أن يقولوا : « لا »، بصورة قاطعة، أمام الخساسات المنتصرة فحسب، وانما هو ينصحهم، بنحو أكثر حذاقة، بأن يحتفظوا، من أجل حرية أكبر ورحابة داخلية أوسع، أقول أن يحتفظوا بـ « لا » تحت كنف رضى معرب عنه، وبـ « نعم » في ظل رفض منطوق . اخلاقية حقبة كاملة، معيشة بحدة من قبل جبران، وهي اذا كانت لقيت دفاعها بصورة فاعلة على يد جيد أو مونترلان الذي يبادله المهمة الدفاعية ذاتها ـ اذا شئنا أن نستشهد بكاتبين فرنسيين فحسب ـ فانها كانت توشك أن تتخذ في العالم العربي صورة جرأة غريبة ـ بما أن المطالبة بحق الاختلاف بقيت تمثل الى اليوم واقعة شاذة في هذا العالم، خصوصا اذا ما صاحبها حق بالاختلاف مع الذات . ها هو اذن واحد من أول المواقف الجبرانية المدهشة، التي بقيت، من جهة أخرى، خافية على عدد كبير من جمهوره، وراء طقوسية شكل مأخوذ على أنه قريب من طرق التعبير المندرجة في التراث . ومع ذلك، فان هنا سوء فهم أيضا . فبكتابته « النبي »، لم يكتف جبران باستعادة أساليب النثر الموقع والمنغم، أو « السجع » الذي كان شائعا لدى الكتاب القدماء، وهو لا يقلد الايات القرآنية أو الصيغ

التوراتية ، ولا يقدم أحاديث مشعة بصورة غامضة على الطريقة الانجيلية ، بل انه يبتكر ، عبر الكلمات البسيطة لكل يوم - بل كلمات كل الايات - ما لا يقل عن قصيدة نثر ، هذا النوع الذي ستمثل ولادته ، المطالب بها بأصوات عالية باعتبارها ولادة شعرية ، مناسبة معركة لم تختتم اليوم بعد ، بين أنصار ومحاربي نوع يعتبره البعض غرسة لابد منها لتجديد العربية ، والبعض الاخر اساءة تستحق النبذ الكامل دونما عدول . ومع ذلك ، فإن جبران ، المقنع تحت مظهر البيت الشعري ، سيتبع طريقه المجلوة ، عبر قاموس يظل ، بعد اعمال كل حساب ، مختزلا بشدة - كلمات وصور هي ذاتها دائما ، وهي تتمتع ، كما قلت بمكانها في ذاكرتنا الرمزية : الدالية والمعصرة والمائدة والضيف والمغامرة والقمح والحاصد والغني والفقير والروح والجسد ، الخ ... - أقول سيتبع طريقه صوب التحرير الكامل للالفاظ من الاوزان المحددة بل وحتى من الازمان المتعادلة ايقاعيا ، مع شبه القافية التي تأتي لاغلاق الحلقة ، والتي كان النظم والنثر التقليديان شديدي السكر بها : فمن التفنن البلاغي لرجال الادب ، هذا التفنن الذي استهلك نفسه منذ أزمان بعيدة ، ومما كان تجديدا والهاما في الاصل ، سيبتكر جبران ، دون أن يبدو عليه أنه يمسهما بحق ، أولوية الصورة وسطوع القول (يقال اليوم : « صدمته ») ،اللذين سيمثلان فيما بعد « قانون » ومصادر متعة ابداعات متحررة ومتعطشة الى هدم جميع المحرّمات وقلب جميع التحديدات . انه سيبتكر (يا للمفارقة ! : في نيويورك ، وبالتواصل مع أمين الريحاني الذي كان يومذاك في نيويورك أيضا) ، هذه القنبلة الموقوتة الادبية التي ستكون في العالم العربي ، الذي سيعرف ، للاسف ، الكثير من أنماط العنف الاخرى والكثير من القنابل ، أقول التي ستكون هي : قصيدة النثر .

ويبدو لي أن جبران يؤسس في « النبي » ايضا احدى المعالجات الايقاعية الخافية على جميع الابداعات العربية المعاصرة : وأنا أشير هنا ، في ماوراء المضامين المدفوعة الى احتلال المشهد ، الى هذه المزدوجات المتعارضة والمنسجمة تعارضياً بنحو يزداد عنفا أو يقل ، والتي ستمثل ، على أثره مثلما على أثر أمين الريحاني ،احدى الحركيات الثابتة لشعر ونثر اليوم . مزدوجات جدلية نجدها ، عند مستويات عديدة وبدلالات مختلفة ، في قصائد الكثيرين ورواياتهم وأعمالهم المسرحية أو قصصهم . ثمة في « النبي » ، أولا ، التعارض الكلوديلي الطبيعة (نسبة الى كلوديل Claudel) ، بين الارض الراسخة وأولئك الذين ينتهجون طريق

البحر ـ ومامن شك في أن جبران ، هذا المجدد المهمل أو المعتبر «زنديقا» فحسب ، كان يفكر بمصيره نفسه ساعة الاقلاع صوب نيويورك ، هاجرا ، وراءه ، «بشري» قريته القابعة في أعالي لبنان الشمالي ، متجها الى متاعب وعدم ـ يقينات النفي ، منتزعا نفسه مثل «المصطفى» في كتابه من محبة ذويه الخدرة ليتنفس الهواء المطعّم باليود ، هواء الامتدادات البحرية الواسعة والخطيرة . ونحن نفكر أيضاً ـ أنا في الاقل ـ في أبولينير الذي يبتهل أن يتاح له الوقت الكافي ليبتكر ـ بوسائل أخرى بالطبع وعناصر جرأة مختلفة ـ «جمالاً جديداً» و «أرضاً واسعة صامتٌ فيها كلُّ شيء» ، أبولينير الذي كا يحمل للمهاجرين ، الذين يظل هو أحد نماذجهم المثالية ، مثل جبران ، أقول كان يحمل عطفا ومحبة هائلين . مزدوج آخر ، أولي وبدئي ، في «النبي» ، وهو هذا المزدوج المتكامل لدى جبران ، ولكن الذي سيكون متعارضا بصورة عنيفة لدى العديد من لاحقيه ومنهم الكبير السياب ، ذلك هو مزدوج المدينة والقرية ، عالم الحضارة المشيدة بفظاظة بتعب الرجال وعالم الارياف الذي لا يزال موصولا بالطينة الاصلية وبالحنين لما يمثل ، بمواجهة المدينة الدنسة ، أصلا او انثناء على السلفية المحبة ، التي هي حبل سريّ . كلا ، ان جبران لا يدفع للمجابهة اللون المستعار الذي هو اللون في المدينة ، واللون الاخر الطبيعي المعطر ، لون الحقول . وذلك لباعث : أنه في لبنان الاسطورة الذي كان لبنانه ذلك الحين ، لم تكن المدينة مهما كانت واسعة ولها أبعاد قطر ، أكثر من ضيعة تنهل مباشرة من رياضها الداخلية ، وحقولها القريبة . وهذه ـ وسيفهمني هنا المهاجرون اللبنانيون ـ احدى نتائج اللبنانية غير القابلة للاستئصال التي هي لبنانية جبران الذي سيعاد ذات يوم من أمريكا ليدفن في قريته في ضريح شاعر أصبح مزارا منذ ذلك الحين . وكم من المزدوجات الاخرى ، والمتعارضات المنسجمة الاخرى ، التي يمكن الالماح اليها ، في المعمار الكلاسيكي للنبي ، حيث يقف الاقل بمواجهة الاكثر أو العكس ، وحيث يكون على الرجل والمرأة ، ولا يكون ، أن يقترنا ، وحيث يَمْثُلُ الفرح والحزن في كفي الميزان ذاته ... ونجد حس السيمترية هذا ، الذي أعتقد أنه متوسطي الاصل ، في نسيج كل فصل ، حيث ينطرح السؤال بانتظام على لسان شاهد بلا وجه ويجيب الشاهد الاكبر الذي لا وجه له (مسرح لخيال الظل) ، بخطاب يرد فيه غالبا بنفسه على الاعتراضات التي يثيرها من تلقاء نفسه ، كما ينغلق الفصل أحيانا على سؤال يأتي ليمدد السؤال الاصلي المطروح ، ولكن كما

يمدد الظل الغروب . والكتاب الذي يفتتح بالبحر وبفكرة رحلة وشيكة ، ينتهي بالرحلة التي تتحقق ، والبحر الذي يغيب في أعين مغروقة بالدموع . هذا الملمح الحلقي ، هو ، في ماوراء تأثير ممكن لزرادشت أو لمونيل ، أحد الجوانب المدهشة حقا في « النبي » خصوصا في نظر أولئك الذين يعتقدون (وثمة الكثيرون ممن هم في حالة كهذه) بأن للحياة وجهة ونظاما ، وأنها ، حتى حين تبدو غير قابلة للفهم ، لا تفعل سوى أن تكتمل في مصير مغلق ، يكون مصيرنا ما أن يتم تسليط الضوء عليه . ويقول النبي في خاتمة الكتاب :

« قليلاً ، بعد هُنَيْهةٍ من الراحةِ فوق الريح
وامرأة أخرى تلدني » .

لقد اعتقد البعض أنهم يرون هنا ماهو أكثر من استرجاع أدبي للعَوْدِ الأبدي لدى نيتشه : ايمان جبران بانبعاث للروح والجسد هنا والآن ، ويقينه من أننا نعود ذات يوم لنكمل أنفسنا مرة أخرى ، وبنحو أفضل ان أمكن ، على طريقة ما تدعو اليه الهند وما حلم به رابندرات طاغور (ونحن نتساءل عما اذا كان جبران قد قرأ « القربان الغنائي » هذا الكتاب القريب ، عبر مشاغله الخاصة ورسمه الفلسفي والشعرى الخاص ، من كتابنا الذي هو « النبي » : فثمة بين الكتابين ، لا أدري أين ولا كيف ، ضرب من التجاوب وهذه القرابة القائمة بين الفواكه والزهور ، ثمّة ابتسامة خفية ، ثمة موسيقى . . .) كلا ، انني أعتقد أن مقال « النبي » هذا ، انما يعيد جبران ، حتى في ما هو أبعد من التقاربات الادبية والتأثيرات المشتركة ، وفي ماوراء الاعتقاد الروحاني ، الى الارابسك الاصلي ، هذا التصور للزمن الذي يستند على استبعاد الزمن ، والى « عربية » اشاراته الثقافية ، هو المتأصّل في العربية الى حد أنه صنعها في جانب من الجوانب ، والذي يذكرنا ، في هذه الساعات من عربيتنا الصعبة - أقول الصعبة والقابلة للادانة - بأنه عبر اللغة ، وأساطيرها ، ورغم كل شيىء ، يظل ما هو دائم يواصل الانبثاق ويعبر عنا ، شئنا أم أبينا ، على شاكلته الخلاقة بنحو ملغز . هذا التأصّل لجبران المهاجر ، المترحل الذي لا يهدأ ولا يمكن أن يهدأ ، عبر المحيطات والبحار وعبر الاشكال (وهو كان رساما ومحبرا - رساما بالحبر - أيضا) أقول هذا التأصّل في مستوياته الثلاثة ، لبنانيته وساميته وعربيته ، هو ما يصنع منه في بساطة عمله الظاهرية هذا الكاتب المعقد الذي لا يعوض : لا يعوض لانه ابن هذا التعقيد ،

الذي يظل هو من بين النادرين الذين استطاعوا أن يلتزموا به بمثل هذه القوة، في العمل المتوتر المبتكر.

هذه الترجمة لـ «النبي» بدت لي ضرورية في اللحضة التي دخل فيها الكتاب، الذي بقي محفوظا لفترة طويلة، أقول دخل في الحق العام. وقد قمت بها متبعا، بأقرب ما يمكن نبرات النص الاصلي وهواجسه، تحـولاتـه وتـرقيـاتـه وايقاعاته، مبتعدا بأقل قدر ممكن عن موضع المفردة في الجملة والشكل التنضيدي لكل مقطع. وكان الشاعر العراقي كاظم جهاد رفيقي الوفي وزميلي في هذا العبور ـ المجازف دائما ـ لِحدٍّ لغوي يظل يمثل (وهنا يمكن كلُّ سرّ وفتنةِ كلِّ مشروعِ ترجمةٍ) عبوراً للمظاهر أيضا. هل وصلنا أنا وكاظم الى موضع ما، حبّاً لجبران وأخوّته كحكيم في الشعر؟ من الجائز ... اذ يمكن أن تكون الفرنسية، هذه اللغة غير المحبذة للنبوءات، قد أحبت هذه الحكمة الصافية والخفيفة. يمكن أن يكون «نبي» لبنان، النبي بصورة غريبة في بلاده وفي لغته، قد استطاع، في هذه الساعة التي يتعرض فيها لبنان العريق الى المعاناة والموت، أقول استطاع أن يتخد في الفرنسية مواقعه الزاهية التي تلعن المصير الظالم البخس.

صلاح ستيتيه

الهوامش

(*) مقدمة صلاح ستيتية لترجمة «النبيّ» الجديدة الى الفرنسية، التي وضعها بالاشتراك مع كاظم جهاد. وقد ترجمها الى العربية كاظم جهاد. وتصدر قريباً عن «دار الآداب» ضمن كتابٍ نقديّ بعنوان «الحوار المعطّل».

(**) اشارة الى قول شيكسبير: «ماالتاريخ الا حكاية ملؤها الصخب والعنف يرويها مهرّج معتوه». (المترجم).

خواطر في الادب المقارن :
رامبو ، سان - جون بيرس ، ادونيس

- ١ -

منذ أوائل العشرينات وعالمنا العربي يشهد حركة انفتاح رائدة على الغرب وحضارته . وقد كان لهذا الانفتاح أثره الكبير في اشاعة مناخ من التغيير الواعي والتجدد المبدع . ومضى الإنسان العربي في خطوات واثقة ثابتة على طريق الحداثة طارقاً أبواب التساؤلات تدعوه لعملية وعي كامل لحاضره وماضيه ومستقبله . وإذا به يواجه ضرورة حتمية تحديد موقعه في عالم متبدل يفرض عليه أن يعلن اختياره . فتعددت النزعات وتضاربت الآراء : من تقليدية محافظة متمسكة بالتراث تمسك الأعمى بعصاه ، الى حداثة رائدة أغنتها التجربة الغربية ؛ وبين هذين التيارين تيار ثالث يتمثل في تقليد معتدل متعطش للتجديد ولكن تعتريه رعشة الخوف من المجهول . وكان لا بد ان ينعكس هذا كله على الشعر المعاصر الذي أصبح مسرحاً لتغير تاريخي طرأ على طبيعته ومفهومه وجوهره . لقد وعى الشاعر الحديث كِبرَ المسافة التي تفصل تجربته الشعرية وحضوره في العالم عن تجربة الشاعر الكلاسيكي . فلم يعد بقادر على الإبداع ضمن الأطر والمبادىء والقواعد الشعرية القديمة . فغير في شكل القصيدة ومضمونها . وهل الشكل والمضون إلا وحدة لا تتجزأ ، مايطرأ على الأول يصيب الآخر بالضرورة ؟ فالقصيدة جسد تغذيه روح وكما أنه لا فصل بين الروح والجسد ، كذلك القصيدة كل متماسك لا انفصام له .

- ٢ -

التفت شعراؤنا الى الغرب ليجدوا فيه أرضاً غنيةً بالتنوع يخصبها نسغ التجديد وتعج بالمدارس الأدبية والتيارات الفكرية والتجارب الشعرية المبدعة . لقد بدأت الحركة الشعرية الحديثة في الغرب منذ مطلع القرن التاسع عشر فلمعت أسماء عديدة مثل : نوفاليس (Novalis) وغوته (Goethe) وبودلير (Baudelaire)

ومالاميه (Mallarmé) ورامبو (Rimbaud) وإدغاربو (Edgar poe) وغيرهم . ولعل السريالية التي نادى بها بروتون Breton في العشرينات ليست إلا حصيلة طبيعية لجميع التجارب التي سبقتها مما يشهد على استمرارية حركة التجديد في التجربة الشعرية الغربية التي انتقلت تدريجياً من الكلاسيكية التقليدية الى الحداثة المعاصرة .

وقد تحسس شعراؤنا المتعطشون الى الجديد في تجارب شعراء الغرب صدقاً في المعاناة ، وتخطياً في الرؤيا التي تطمح أبداً نحو الآتي ، ونظرة خاصة لطبيعة الشعر ، ودور الشاعر ، فراحوا يطرحون على انفسهم التساؤلات محاولين سبر غور الأشياء والدخول الى حقيقة ذواتهم وجوهر حضارتهم . فكان الانفتاح على الغرب مولداً لتجربة فريدة رفدت الأدب العربي ، والشعر خصوصاً ، بأعمال قيمة .

- ٣ -

أدونيس ، اسم لمع في عالم الشعر الحديث واقترن بفكرة التجديد والحداثة . استطاع ان يوحد بين الغرب وتطوره والشرق وخصوصيته فكان مثالاً لتجربة أخصبها فكر الغرب وغذاها نسغ الشرق فأطلقت في سماء الشعر العربي روحاً من الغرابة . مع أدونيس تغير مفهوم الشعر وارتدى العالم طابعاً فريداً ، طابع الدهشة الخلاقة . مما جعل الدخول الى هذا العالم ، يقتضي تحضيراً للقارىء الذي اعتاد على المألوف . ومن أهم المشكلات التي تواجه الشاعر صعوبة الاتصال بجمهوره الذي ألف الاشكال القديمة حتى أصبحت سجناً له وعبئاً عليه . أنى له انيُبحر في عالم المجهول وأن يغوص في محيط تجربة تمردت على القيود وحطمت جسور التقليد ، وهو الذي ما اعتاد إلا على الغنائية السهلة ، على المعنى الأليف والكلمة المتداولة ؟

- ٤ -

كيف استطاع الشاعر المعاصر أن يكتشف قيماً شعرية جديدة ، وأي كيمياء أحدثت في تجربته هذا التحول ؟ لسنا نأتي بجديد ، حين نلاحظ التأثير الكبير الذي تركته النزعة الرومنسية على شعرائنا في مطلع القرن العشرين ، وهي نزعة غلبت على الشعر الأوروبي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشروبدأت تضعف تدريجياً ، ليحل محلها في النصف الثاني في القرن مذهب البارناسية «Le Parnasse» ومن بعده المدرسة الرمزية . وقد تأثر شعراؤنا المهجريون بشكل

خاص بالنزعة الرومنسية ، فاتسم شعرهم بالغنائية الحزينة . ولعل في شعر الياس أبي شبكة وايليا أبي ماضي وخليل مطران خير مثال على ذلك .

ولم تكن هذه الغنائية لترضي طموح الشاعر الحديث الذي لم يجعل من الذات الخاصة محور القصيدة بعد أن واجهه العالم بأسراره وتحدياته ، فكان عليه أن يرفع التحدي في عملية صهر للعالم في بوتقة الذات حتى يصل الى نظرة شمولية تتوحد فيها الأشياء وتجتمع المتناقضات .

- ٥ -

في البدء إذن ، كان الوعي في التجربة الشعرية المعاصرة ، وعياً اقترن بالقلق وبالإحساس بعبثية الوجود . وفي التفاتته الى النتاج الغربي وجد الشاعر العربي مرآةً تعكس الخطوط الأساسية لهواجسه ككائن . وعى الغرابة وراح يبحث عن نفسه وعن سر الأشياء . كما أنه وجد مفهومات جديدة لعملية الخلق الشعري . لئن كان ثمة من تأثر بالغرب عند شعرائنا ، فإن هذا التأثر ينحصر في هذه المفهومات . إن الأقانيم الثلاثة : التجربة والرؤيا والحضور الشعري ، غريبة عن الشعر الكلاسيكي الذي يعبر عن معانٍ موجودة مسبقاً وعن تجربة محصورة في أطر ضيقة معروفة سلفاً . فالشعر الكلاسيكي في غالبيته وصف أو حكمة . ولقد رفض أدونيس هذه القواعد بعد أن وجد في النتاج الكتابيّ الغربيّ ، وبخاصةٍ نيتشه ورامبو وسان - جون بيرس ، نموذجاً لتجربة كتابية ورؤيا ترتكز في جوهرها على إقامة علاقة تبادل مع العالم الخارجي ، تتحد به تارةً وطوراً تحوله الى حقل اختبار فيصبح مادةً غنية لعملية الإبداع . وتلتقي نظرية الرؤيا الشعرية مع ميل فطري عند الإنسان العربي الى الغموض واكتناه سر الأشياء . الشاعر هو الرائي ، أي ذلك الإنسان الذي يستقصي حقائق الوجود وأسرار الموجودات مستنبطاً أبداً عالماً من اللامألوف في محاولة لإعادة خلقٍ للواقع المألوف . والرؤيا تأتي حصيلة لمعاناة حقيقية ؛ إنها تلك الهزة الشعورية التي تنتاب كيان الشاعر فتسيطر على أحاسيسه ومخيلته وتفكيره ، ويصبح خلالها كلاً متوحداً مع نفسه ومتوحداً مع الأشياء . إنّها تلك الرعشة التي تعتري الروح والجسد ، العقل الواعي والعقل الباطن ، الفكر والخيال .

«أنهض نحوك يا أبعادي
أرضاً

تتطاير في هواء التاريخ
تتقصف غصناً غصناً
انطفأت نيران خيامها ومعسكراتها
انطفأت شهواتها
وتكرنَشَ السرير والجسد
أسمع فوق رأسها ناقوساً من العناكب
ألمح على قبرها غطاءً من الكلمات الشائبة »

« نجمةٌ تتقمص نعجةً لتعرف السماء وتشهد
غيمة تذوب
تتفيأ ظل صخرة وتنتظر التراب عشيقها الشيخ
ريحاً مسحورة بخروم الابر »

في هذه الأبيات تأتي الصورة غنية بمدلولات متضاربة متلاحقة تشدها الى بعضها بعضاً أواصر وعلاقات فريدة تخرجها عن عالم المألوف. إنها تذكر بأبيات للشاعر الفرنسي رامبو تقوم على المبدأ نفسه حتى كأنها تبدو لوحة زيتية تتداخل فيها الألوان وتتجاذب الأشياء لتتحد :

« ها نحن نلمح خرقة صغيرة
من شفق أزرق، باهت أحاطه غصن صغير
وخزته نجمة رديئة، تذوب،
صغيرة بيضاء، في رعشة حنونة »

Voilà qu'on aperçoit un petit chiffon
d'azur sombre, encadré d'une petite branche
piqué d'une mauvaise étoile qui se fond.
avec de doux frissons, petite et toute blanche

تكتسي الصورة إذاً طابعاً من الأهمية وتحتل مرتبة أساسية في عملية الرؤيا وهي تنبع من الحدس الذي يمكن الشاعر من إقامة علاقات وجسور تربط بين مختلف معطيات العالم المحسوس، ومن اكتشاف جوهر الأشياء عبر أعراضها. فيتفتح الفريدُ في قلب المألوف وتترعرع الغرابة في حضن المعتاد.

ـ ٦ ـ

وتعمّق أدونيس في شعر بيرس Perse ونتاجه ليجد فيه تجسيداً لقدرة الشاعر المبدع على السموّ بعالم المادة المحدود والارتفاع به الى عالم اللامتناهي عالم الرؤيا، المتحرر من كل القيود، الطامح دوماً الى الشمولية.

عرّف سان جون بيرس الشاعر بأنه «سيد شعب من الصور» «Duc d'un peuple d'images» . ترتدي عنده الصورة طابعاً حسياً وترتكز على مبدأ التطابقات وإقامة علاقات الشبه بين الأشياء المتباعدة في ظاهرها . وهي تلخص تجربة تبدو حصيلة لعملية تبادل بين الفكر والمادة تنظمها علاقة جدلية مستمرة . فالصورة ليست وليدة الحلم الهادىء والتخييل البسيط الذي تغذيه المشاعر والهواجس والتطلعات ، ليست محاولةً للهروب من الواقع في الخيال ، ولا تحريراً لهواجس العقل الباطن ، ـ كما في المدرسة السريالية مثلاً ـ بل هي ثمرة لجهد واعٍ ولتخطٍ مستمر ولاختبار ومقارعة دائمة للعالم الخارجي ، ومحاولة للسيطرة على الذات في طريق السيطرة على العالم من بعد ! «بأفكاري سأقوم في وجه نشاط الحلم» «انتهى الحلم حيث يندهش الحالم في انتظاره» .

«Je m'élèverai par mes pensées contre l'activité du songe».

«Fini le songe oû s'émerveille l'attente du songeur».

يعلن سان جوس بيرس الذي حاول في شعره أن يعبر عن نظرة واضحة واعية مفكرة الى الإنسان والكون ، تلك النظرة التي وجد الشاعر العربي نفسه بأمس الحاجة اليها ، وهو الذي داهمه الواقع بمرارته وتناقضاته : واقع خابت فيه آماله ، وخفت فيه صوت طموحاته ، واقع يهدده بالضياع . وما كان لديه سلاح ليرفعه في وجهه إلا سلاح الوعي ، سلاح الرؤيا المبدعة ، فجعل من شعره مفاعلاً تتحول فيه الأشياء وتخرج عن مدلولاتها الطبيعية المعهودة لترتدي ثوباً جديداً وتخلق من جديد . أصبح شعره كيمياء زهرتها القصيدة كما يقول أدونيس ـ [زهرة الكيمياء] ـ مذكراً بشعار نادى به رامبو ألا وهو : «كيمياء الكلمة» «L'Alchimie du verbe»

أن يرى الشاعر ليس معناه بالضرورة أن ينظر الى الأشياء ليحيط بأطرها واشكالها بل أن عينه إنما تخلق الأشياء دون أن تراها ، تخرجها من العدم الى الوجود ، تتحسّسُ أصالتها وتستنبط أعماقها باحثة عن مبدأ وحدة فيها يتخطى تشتت الظواهر ويتحدّى أعراض الزمن وأبعاد المسافة . ولعلنا نجد في شعر سان جون بيرس المدلولات نفسها التي يعطيها أدونيس لرمز العين في شعره(١) . يقول الشاعر الفرنسي : «أين نجد المياه السوداء لنغسل بها عيوننا» «خيطت

جفوننا بالإبر ومجد تحت أهدابنا الانتظار » « عينه مليئة باللعاب » .

«Où trouver l'eau nocturne qui lavera nos yeux»
«Cousues d'auguilles nos paupières, louée l'attente sous nos cils».
«Son oeil est plein d'une salive».

عند بيرس كما في شعر أدونيس تستقي العين مادة للرؤيا من العالم المحسوس لتحوله بعد ذلك كالكيمياء تغير في طبيعة الأشياء ، تحول الحياة الى زبد ، تنزع عن الأشياء قشرتها الخارجية لتكشف عن حقائقها . لقد أعلن الشاعر المعاصر اختياره : يعيش مع الأشياء ، يرحل فيها وبها ، يسافر مع الريح ويجري مع المطر ويقبع في بطن الأرض . وإن كان عالم المحسوس قد احتفظ في شعر بيرس بنوع من الإستقلالية حتى اصبح وجوداً قائماً بذاته ، يتأمله الشاعر عن بعد ، في تحولاته وتفاعلاته ، نرى أن المسافة تقصر في شعر أدونيس بين العين التي ترى والوجود المرئي ، حتى ذابت الموجودات في داخل الأنا لتشكل معها أقنوماً واحداً متماسكاً . في شعر بيرس تغلب الحسية تلك التي تبعث في المادة الجامدة حياةً تجعلها تتحرر من ماديتها وترتعش في انطلاق يكسر دائرة الحدود الضيقة لينطلق نحو اللامحدود . نرى المعادن تشع في بريق كأنه الإشعاع الأول والنور الأصل ، نرى التراب وكأنه العجينة الأولى ، مادة الخليقة ، نرى الغبار يتبعثر في الهواء وكأنه يرسم حرية ما قبل القيود ، حرية الوجود الأصلي ، فوضى الوجود . بعبارة أخرى ، في شعر بيرس محوران : الذات والعالم بينما تتمحور الرؤيا في شعر أدونيس حول مركز واحد : ذات الشاعر التي انفتحت على الكون لتحتويه في كليته وشموليته . في تجربة بيرس تبرز المادة كموضوع بحد ذاتها ، بل كمخزون لطاقة تتفجر باستمرار في تحول دائم ، بينما تذوب المادة في شعر أدونيس في صوفية تتوق الى الذوبان الروحي الكامل . وقد عالجت خالدة سعيد هذه النزعة الصوفية في شعر أدونيس وردتها الى مؤثرات عدة ، منها ما يرجع الى الطفولة ، ومنها ما يعود الى المناخ الفكري والثقافي التي نضجت فيه الموهبة .

« الليل أبواب وساحرات
في رئتي مهبار .
في وجهة الأصفر ، في يديه » .

في البدء إذن كانت الأنا وكل القوى الكونية والطاقات التحويلية تعود اليها وتدور في فلكها . لم يعد الشاعر المعاصر ليكتفي بالوقوف من الأشياء موقف المشاهد المتأمل ، الناقل للصور والإنطباعات ، لم يعد ليقبل بدور الناطق باسم

الجماعة . أصبح «الأنا» عنده اساساً لتفرده وأصلاً لِتوحّده . لقد نفى الشاعر الحديث كل القيم السابقة لتجربته : الله،الشيطان ، العالم المادي ، هذه المحاور الثلاثة للفكر الإنساني لم تعد إلا توابع ثانوية لعملية الوعي التي تبرز كجوهر وأساس :

«لا الله أختار ولا الشيطان
كلاهما جدار
كلاهما يغلق لي عَيْنَيّ
هل أبدل الجدار بالجدار
وحيرتي حيرة من يضيء
حيرة من يعرف كل شَيّ»

أصبح للعمل الشعري قدسيةٌ ، خاصة تنبع من داخله ولا تأتيه من خارج.إنها في خصوصيتها فعل وحضور :

«أفتح باباً على الأرض ،
أشعل نار الحضورْ
في الغيوم التي تتعاكس أو تتوالى
في المحيط وامواجه العاشقهْ
في الجبال وغاباتها في الصخورْ» .

«أيهذا الطريق الذي يرفض أن يبدأ
نحن وجه رأى
فأحبَّ النهار أحب الحضورْ» .

الشعر حضور ، والفعل الشعري بيع وشراء «تاجر هو الفنان يقول فاليري ، الذي لا يرى ، لا يسافر ، لا يقرأ ، وحتى لا يكون موجوداً إلا في سبيل هدف واحد : أن ينتج » .

القصيدة معاناة وتجربة وممارسة . لقد سقطت المقولة القديمة التي ترى في الشعر وحياً وإلهاماً وتأملاً وخيالا . «الحلم جبنٌ لأنه خسارة خالصة » .

«Songer est indigne
puisque c'est pure perte»

يقول رامبو الذي اختار معايشة الأشياء : «وان كان لي ميل فهو للأرض والحجارة » نراه يصرح معلناً الحسيّة طريقاً للرؤيا والتخطي . ويأتي بيرس ليغني هذه الحسية بالديناميكية الخلاقة . فبعد أن تنفتح الذات على العالم

الخارجي لتتبعثر فيه وتستوعب متغيراته، تنكمش من ثم على نفسها لتحافظ على تماسكها وتفردها الخلاق الذي يعطي للعالم معناه وهويته. من هنا لم يعد للقصيدة الحديثة رسالة تبشر بها وإنما أصبحت ممارسة لهذه الرسالة وفعلاً متبدلاً مستمراً. فإذا بالشاعر عند بيرس يبدو كأنه الفاتح القوي، الثائر على القوانين، ذلك الفارس المقدام الذي يشيد المدينة رافعاً فيها مبدأ الابتكار راية. هذه النزعة الديناميكية في شعر بيرس تلقى صدىً عميقاً في شعر أدونيس الذي غذته الثورة على التقليد والرغبة في اقامة عالم بكر لم تشوه العادة معالمه وجمالاته.

ها هو الشاعر:

«يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه.
يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهاراً. يستعير حذاء الليل ثم ينتظر مالا يأتي. إنه فيزياء الأشياء يعرفها ويسميها باسماء لا يبوح بها. إنه الواقع ونقيضه الحياة وغيرها».

لقد أصبح العالم له مملكة:

«وتجيء الأشجار راكضة خلفي، وتمشي في ظلي الأكمام
ثم تبنى في وجهيَ الأوهامُ
جزراً وقلاعاً من الصمت، يجهل أبوابها الكلامُ
ويضيء الليل الصديق، وتنسى
نفسها في فراشي الأيامُ.
ثم، اذا تسقط الينابيع في صدري
وترخي أزرارها وتنامْ
أوقظ الماء والمرايا، وأجلو
مثلها، صفحة الرؤى، وأنامُ».

هكذا يتوحد الكون ويمر العالم بأسره في مصفاة الأنا ليخرج منها متجدداً، لينبعث من رماده، فتكتسي التجربة الشعرية المعاصرة ثوباً من الشمولية. ذلك أن الرؤيا التجزيئية للعالم تردّه الى التناقض والتشويش. لذلك يبدو عالم ادونيس كوحدة متكاملة، تتفتح وتتعدّد وتكبر وتتعقد في انسجام تام. لا تأتي فيه الصور متناقضة متضاربة، بل تتناغم وتتنادى وتنتظم في بناء متماسك. وهذه ظاهرة تحول في الشعر العربي. ذلك أن القصيدة الكلاسيكية، كانت تشكل عملاً مستقلاً قائماً بذاته دون أن تدخل في البناء العام لعمل أدبي معين. بينما نجد أن القصيدة المعاصرة جزء من كل، لا تتحقق معانيها ولا تتوضح إلا إذا وجدت

مكانها في مجموع العمل الشعري . وإذا كانت وحدة البيت هي الأساس في القصيدة التقليدية فقد حلت محلها في الشعر الحديث وحدة القصيدة التي تبدو كأنها جسم تترابط أجزاؤه وتتناغم .

- ٨ -

يبقى أخيراً مسألة تطرح نفسها ألا وهي ظاهرة الصمت في الشعر الحديث أو بمعنى آخر الامتناع عن أداء المعنى الواضح المباشر ، الامتناع عن الإلتزام بمفهومه الضيق السطحي .

لماذا رفض الشاعر الحديث التعبير البسيط وثار على النزعة التعليمية وكيف تم له ذلك ؟

« في الشفاه اليتيمة في ظلها الجريحْ
زهرة الكيمياء القديمه »

يعلن أدونيس الذي لا يترك لجمهوره من ميراث

« غيرَ بقايا حسرة وطين
غير الدم اليابس في العروقْ » .

ذلك أن الشعر ، الشعر كلّه يكمن في هذه القدرة على إيقاظ القارىء وإثارة دهشته واحياء حدسه الشعري ، ودفعه الى طرق باب التساؤلات ، ووضعه وجهاً لوجه مع مشكلاته بعد أن رُفع عنها القناع ، ودعوته الى البحث والتفكير في محاولة لقهر العبثية التي تحيط به من كل حدب وصوب . دور الشعر الأساسي ، أن يحدث هزة شعورية وفكرية عند القارىء الذي اعتاد أن يستسلم للمألوف ، حتى نسي نفسه ، فاسترخى وأغفى . يرفض الشعر الحديث أن يقدم للقارىء حلولاً وأجوبة ، ذلك أنه يَعدّ الحيرة والقلق علامة وشرطاً لتحقيق الوجود الإنساني . فبقدر ما تكون معاناته مؤلمة قاسية ، يكون تمزقه مريراً ، يحقق الإنسان خاصيته كإنسان أي بمعنى آخر كوجود متطور متحول يتخطى ذاته باستمرار في سعي دائب نحو المطلق .

- ٩ -

كان مالارميه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أول من دعا الى مذهب الصمت الهادف . ثم جاء بعده السرياليون في أوائل العشرينات ليعتمدوا

مبدأ الكتابة الأوتوماتيكية «L'écriture automatique» التي لا تعبر عن أي معنى سابق أو متخطٍ لها . فالرسالة فيها غائبة لأنها في جوهرها تحرير لهواجس العقل الباطن . ثم أتى الشعر الحديث ليخفّف من تطرف السرياليين ومقالاتهم في هذا المضمار ، عامداً الى ادخال نوع من العقلانية الى الشعر . فأصبح مبدأ الصمت الشعري موقفاً مسؤولاً وإرادة واعية ، أصبح اختياراً . فهو ليس رسالة غائبة بل نداء دعوة . ونجد في شعر بيرس خير تعبير عن هذه الرغبة في إيقاظ القارىء ودعوته لأن يعي ذاته ويبدأ مسيرته على طريق الحضور . يدخله بيرس الى عالم بكر ، الى عالم طفل لم يكتمل بعد ، يكتسي طابع الفرادة ، تكتنفه الأسرار ، يثير الفضول ، يَحثّ على الإكتشاف . هل معنى ذلك أن مفهوم الصمت الشعري عند ادونيس انما يعود الى تأثير مباشر بالشعر الفرنسي أم يجب على العكس أن نرده الى موجة الرفض التي تجتاح العالم العربي المعاصر ؟

يعرف مجتمعنا في هذه الفترة من تاريخه اضطراباً عميقاً في قواعده واسسه الجوهرية. ينتابه الشك ويتهدده بعد ان سقطت كل المعايير السائدة والتي كانت تشكل حجر أساس في تكوين فكر الإنسان العربي الذي يواجه الضياع بين قديم لم يعد يتناسب مع تطلعاته ، تخطاه الزمن ، وتجاوزته حركة التطور ففقد كل قيمة ، وحديث تتقاذفه التيارات والإيديولوجيات المتضاربة بحيث غدا هذا الإنسان وكأنه في خضم محيط هائج لا يُعرف له قرار ، مما حدا بالشاعر المعاصر الى أن يرفض تقديم الحلول والأجوبة لأن الخلاص الوحيد يكمن في وعي الواقع المأساوي ومعايشته للخروج بعد ذلك بالعبر واستخلاص القيم الجديدة المبنيّة على قناعات راسخة ليست حصيلة تقليد أو إرث . كيف للشاعر أن يرضي فضول جمهوره ، أن يعطيه الأجوبة الحاضرة السليمة ، وهو الذي ارتضى الضياع مبدأ وضمانة لصدق المعاناة ؟ أنّى له أن يجيب ، وهو الباحث دوماً عن المجهول المتجدد ؟ كلما وطأ أرضاً تخطاها الى غيرها ، لأن الغريب متى دُجِّن تنتفي عنه الصّبغة الشعرية . وهكذا يصبح الشعر محاولة مستمرة لارتياد الغرابة ولتخطي المألوف في آنٍ معاً . فالعلاقة جدلية بين الواقع وغيره ، بين الآني والمستقبلي ، بين النسبي والمطلق . قدر الشاعر أن يعيش التمزق ؛ قدره أن يبحث عن الأمل في حضن المأساة . فلنسمع أدونيس يقول :

«والصقر في متاهه ، في يأسه الخلاق»

يبني على الذروة في نهاية الأعماق
أندلس الطالع من دمشق
يحمل للغرب حصاد الشرقْ ».

أجل إن في هذا الحوار بين ثقافة الغرب وسحر الشرق مؤشرات لنهضة تستلزم تغييراً جذرياً في قواعد الفكر وأساليب الحياة . ونختتم هذه الخواطر بهذه الأبيات الغنية بروح التمرد من قصيدة «نوح الجديدة» لأدونيس :

«لو رجع الزمان من أول
وغمرت وجه الحياة المياه
وارتجّت الارض وخفّ الإلَهْ
يقول لي يا نوح أنْقِذْ لنا
الأحياء ، لم أحفل بقول الإلَهْ
ورحت في فلكي ،
أزيح الحصى والطين عن محاجر الميتين
أفتح للطوفان أعماقهم
أهمس في عروقهم أننا
عدنا من التيه ، خرجنا من الكهف
وغيرنا سماء السنين
وأنّنا نبحر لا ننثني رعباً
ولا نصغي لقول الآله .
....
تُقنا الى ربٍّ جديدٍ سِواه ».

زهيدة درويش

(استاذة الادب الفرنسي في الجامعة اللبنانية ، كلية الآداب ، طرابلس)

* أدونيس : الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني فصل الحجر ، ص . ١٧٦ (دار العودة) .

جودت فخر الدين

حول كتاب «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»

يضيء لنا، كمال خير بك في كتابه «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» المناخ الذي نشأت فيه حركة «شعر»، متابعاً الانجازات التي حققتها الحركة الشعرية الحديثة في هدم النظام الشعري الموروث، ومحاولة تجاوزه الى آفاق «تعبيرية» جديدة، دون أن يغفل الإشارات المتكررة الى الجذور الثقافية والإجتماعية التي شكلت منطلق الحركة وحافزها. ولهذا الكتاب أهمية خاصة تنبع من كون المؤلف قد عايش ولادة تلك الحركة، وساهم كشاعرٍ في جانبٍ من خطواتها الأولى.

يثير هذا الكتاب، إضافةً الى قيمته التوثيقية، أعمق ما يكتنف مسيرة الشعر الحديث من إشكاليات، لدرجةٍ يجد القارىء معها، أنّ من حقّه التوقف عند شرعية الولادة، ولادة حركة «شعر» ومناقشة مدى تناسبها وانسجامها مع الطموحات والخطوط النظرية التي كانت تحرك أعضاءها، وتدفع بهم الى مناهضة الواقع الشعري الذي وَجَدوا فيه إبقاءً على قيمٍ بالية عفى عليها الزمن. ولسوف نحاول في عرضنا ومناقشتنا لطروحات المؤلف في كتابه هذا، أن نستعرض ما أمكننا، هذه الإشكاليات، لنتبين مدى الدقة والنفاذ في استخلاص المؤلف لها، وتصنيفها والحكم عليها.

تكمن **الإشكالية الأولى**، والتي نقع عليها في عرض الكاتب لحيثيات تأسيس تجمع «شعر» ونشاطه من خلال مجلته وندوته الشعرية (خميس الشعر)، في العلاقة بين الشعر والتنظير له، بين الكتابة ومفهومها. إذ يظهر لنا أن رؤية الحركة الى الشعر التي تجسّدت، بشكلٍ أو بآخر، بما قدّمه مؤسسها يوسف الخال في بيانه (بيان الحداثة) من أساسٍ نظري، كانت دعوةً للكتابة ضمن توجّهٍ، تحكّمت بتبلوره عوامل مرتبطة بطبيعة الظروف الثقافية والاجتماعية، أكثر مما هي مرتبطة بطبيعة التعبير الشعري، وإننا إذ نلحظ هنا (عضوية) العلاقة بين هذا التعبير وتلك الظروف مَخافة الوقوع في فصلٍ أو تصنيفٍ تعسفي، نرى من الجائز التساؤل: كيف للقصيدة أن تكون مسبوقةً بأساسها النظري؟ إشارةً الى أنّ فنيّة الشعر لا ترسمها النظريات أو المفهومات، بل تتحقق بتحقق القصيدة التي هي فعل خلق، تنزع دائماً الى الانعتاق من كل تأطير أو توجيهٍ لها، نزوعاً ينشد الإنشاء الجديد للشكل والرؤيا، وإن كان مشدوداً بقدرٍ معينٍ الى ذاكرةٍ معينة.

في هذه النقطة، قد يذهب المرء الى التشكيك في تلك الأصول النظرية التي سبقت أو

رافقت حركة «شعر» تشكيكاً، ليس بالضرورة، اتهاماً لنوايا منظري الحركة، بقدر ما هو تشكيك بعملية الإسقاط المتمثلة بتدبر الخطّ النظري الذي يُدعى الى الإهتداء به كلّ نصّ قادم، مما يبشّر بعمودية قادمة مهما كان الخط النظري المعنيّ قادراً على الانفتاح والتجدد.

يوضح المؤلف فيما يتعلق بهذه الإشكالية العاملين الرئيسيين: الاجتماعي والثقافي، اللذين كانا في أصل الخلفية النظرية لحركة «شعر»، واللذين كانا قد أدّيا من قبل الى ظهور كتاباتٍ مبكرة، نمتْ منحىً تجاوزياً على ايدي الثلاثي العراقي (بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة). يتلخص العامل الاجتماعي في ظهور الشاعر الحديث ضمن ظروفٍ توحي بالتغيير على جميع المستويات. كانت هنالك في أوائل الخمسينات حالةٌ من النهوض العام، النهوض السياسي والاجتماعي ذي المنحى التحرري. فكان على الشاعر أن يتدبّر أداته التعبيرية الجديدة لقول انبعاثٍ سوف يقوم على انقاض واقعٍ يتهدم. كانت الثنائية الشهيرة (الهدم والانبعاث) تشعل حركة الشعر العربي الحديث بالحماسة والتوثب. كانت تَعِدُ ببزوغ عالمٍ جديد. أما العامل الثقافي فيتلخص بصلة الشاعر المتزايدة بالآداب الغربية وتتلمذه الروحي على الشعراء الغربيين كاليوت، وباوند... وغيرهما، وتأثر الشاعر الحديث بثقافة الغرب شمل الكتابة والتنظير لها على حدٍّ سواء، مما كان يدفع وما زال يدفع الى الآن، الكثيرين وبالأخص أولئك السلفيين الذين يناصبون الحركة الشعرية الحديثة العداء، لكونها حديثةً فقط، الى اتهامها بالهجْنة، بأنها غريبة عن واقعنا وحساسيتنا.

يوضح لنا المؤلف، كلّ ذلك، في (توثيقه) نشوء حركة «شعر» ونجاحها إبان مرحلتها الأولى (كانون الثاني ١٩٥٧ ـ نيسان ١٩٥٨) في تسجيل انتصارها على النظام الشعري التقليدي (العمودي) ليرى في المرحلة التالية مرحلة أزمةٍ وانهيار، يعتمد في تشخيصها على تفسير أدونيس، أعمق منظري الحركة كما يقول كمال خير بك، «يفسّر أدونيس الأزمة بكون المجلة (مجلة شعر) لم تستطع أن تنتقل، بالسهولة نفسها الى الجانب الايجابي من مهمتها التحويلية، بعد أن أنجزت بنجاح، الجانب السّلبي منها، والمتمثل بتحطيم القلعة الشعرية القديمة، وهكذا انهارت تحت وطأة الارتباك والتشوش فيما يخصّ طبيعة المبنى الجديد وأبعاده» (ص ١٠٩).

تُبين لنا هذه الفقرة الاخيرة لأدونيس التي يثبتها الكاتب، تأخر النص الشعري عن مجاراة طموح الحركة في جانبه الايجابي، مما يعزز شرعية التشكيك في جدوى تسلّح الشاعر بأساس نظري على مستوى فنية الكتابة الشعرية.

تكمن الإشكالية الثانية في موقف الشاعر الحديث من اللغة، وقد أدّت الى الكثير من مظاهر الازدواج. فقد اتسم هذا الموقف، في الغالب، بسمة التسرّع والحدة، انتصاراً لهذه النزعة أو تلك في خضم من الطروحات السياسية المتباينة، إقليميةً كانت أم وحدويةً أم قومية...

الخ . إضافةً الى رغبةٍ لدى الشاعر الحديث في تمثل التجارب الغربية ومحاولة ترجمتها في مستوى اللغة الشعرية مواكبةً لتلك التجارب: «إنّ واحدةً من صعوبات اللحاق بشعراء الغرب، واختزال المسافة الإبداعية القائمة، تبدو كامنةً - كما ذكر يوسف الخال - في كون الشاعر الغربي يفكر ويكتب باللغة الحية لمجتمعه، في حين أن زميله العربي يفكر ويتحدث بلغة، ويكتب بلغةٍ ثانية (ص ١١٦).

لقد رأت الحركة في اللغة الدارجة لغة حية، يجب أن تستبدل بها اللغة الفصحى (لغة الكتب والمعاجم). كانت ترى ذلك في الوقت الذي كان فيه جميع أعضائها يكتبون قصائدهم باللغة الفصحى، ما عدا استثناءات قليلة جداً. أوضح كمال خير بك هذا المظهر من مظاهر الإزدواجية، كما أوضح مظاهر غيره كالدعوة الى التخلي عن النظام الإيقاعي للقصيدة العمودية والتمسك به بنسبةٍ أو بأخرى في الوقت نفسه. وبغضّ النظر عن جدوى استبدال اللغة الفصحى باللغة الدارجة، نشير الى شرع الحركة بلسان مؤسسها يوسف الخال في الاعتقاد بهذه الجدوى كما يقول المؤلف: «لا يمكن تسويغ هذا الاعتقاد إلا جزئياً، فهو يطمس أو يقلل ما للغة العربية المكتوبة من قدرةٍ على الإستجابة للتعبيرات الحديثة والحية. هذا من جهة، وهو يغامر من جهة ثانية بتمويه المشكل الأساسي، وبالتعتيم على عناصر أخرى مهمة، ولا غنى عنها لإقامة المقارنة الصحيحة (بين تجربتنا وتجربة الشعر الأوروبي). إنه ينسينا الاطار التاريخي للشعر الأوروبي الحديث والمسيرة التطورية الطويلة التي كانَ ثمرةً لها، في حين أننا لا نزال على أعتاب نهضةٍ ثقافيةٍ وأدبية، عملت نزعة ظلامية، دامت قروناً عديدة على فصلها عن جذورها وتراثها البهي» (ص ١١٦).

تجاوزاً لمسألة اللغة الدارجة، ننتقل الى الكلام على ما أحدثته الحركة الجديدة من تحويلٍ للغة الشعرية، وهنا لا بدّ لنا من الإشارة الى أنّ التنكر لمقومات اللغة الشعرية التقليدية أخذ أشكالاً عديدة تتراوح بين تخريبها (خرْق قواعدها النّحْوية) وبين تجديدها (الاستفادة من إمكانياتها والعمل على تطويرها).

يعرض كمال خير بك لتطور اللغة الشعرية من بدايات عصر النهضة الى ظهور حركة «شعر» مشيراً الى خصائصها عند الشعراء الرومنطيقيين وشعراء المهجر، والى الأثر الكبير الذي أضفاه جبران خليل جبران عليها ممهداً لمواقف شعراء الحركة الحديثة الأول ومن ثم حركة «شعر» من اللغة. وذلك في تحدّيهم لأعرافها وقواعدها: «تتمثل واحدة من الظواهر المميزة للشعراء المحدثين بالإهمال الذي يبدونه لقواعد النحو وفقه اللغة (الفيلولوجيا)، ويشير خرق القواعد النّحْوية لدى بعض هؤلاء الشعراء إما الى انعدام المعرفة الكافية بالنّحو، وإما الى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة، وفي الحالتين ثم امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث. بل أكثر من هذا، إن هذه اللامبالاة تتخذ لدى بعض الشعراء صيغة فعلٍ إرادي أو عمدي يبدو كما لو كان يشكل جانباً من هذا

الديالكتيك الإبداعي القائم على الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث الى تحريكه في اللغة العربية » (ص ١٤٩).

يتابع المؤلف ما أحدثه شعراء الحركة من انزياح عن اللغة المألوفة تمثلاً بمقولة الإنحراف Ecart التي قال بها جان كوهين في كتابه «بنية اللغة الشعرية» ويترصّد الإختلالات اللغوية المناقضة لقواعد النّحو العربي عند بعض الشعراء كأنسي الحاج، وتأثر بعضهم بالترجمات الأجنبية كشوقي أبي شقرا، مما أثر على وضوح العبارة من ناحية، وأدى الى نثرية (أو تبسيط للخطاب الشعري) تنسجم مع النشاط التفكيكي للغة. وهو، في رصده هذا، لم يتوقف طويلاً على انعكاسات ذلك كله على القيم الشعرية للنصوص المعنية، وإن كان قد أشار من طرف خفي الى أن خرق اللغة، كان مدفوعاً في الغالب، بحدّة الشاعر أكثر مما هو مدفوع بخبرته، وهنا يتميز أدونيس عن سائر الشعراء العرب في إقامته لغةً شعريةً خاصةً، تنطوي على استيعابٍ لإمكانيات اللغة الفصحى (لغة الشعر العمودي، أو لغة الكتب والمعاجم كما كان يأتي في مجلة شعر) وقدرة فائقة على تفجير هذه الإمكانيات وإعطائها فضاءً فريداً.

تنبعث الإشكالية الثالثة من ثنائية (التبسيط اللغوي ـ التعقيد الدلالي) التي تضمنتها لغة الشعر الحديث. وفي هذه النقطة، قد نجد المظهر الأكثر جلاءً لجدّة التعبير الشعري، فالبساطة ـ الغموض، حلت محل الفخامة ـ الوضوح. لقد حدّدت البلاغة العربية مقتضيات اللغة الشعرية على ضوء الهدف الوحيد: الوضوح، ونادى «عمود الشعر» ذو الركائز البلاغية كما عرّفه المرزوقي (أفضل الشعر مثل سائر، وتشبيه نابه، واستعارة قريبة) بلغةٍ جزلةٍ فخمة، تحمل المتلقي على الاقتناع والفهم «بينما دعت حركة الشعر الحديث الى تقنين عناصر اللغة الخطابية والاستعاضة عن التفسير بالتلميح أو الإيحاء وذلك بشحن المفردات بمعانٍ لا تحملها بالأصل أو لم تعتد أن تحملها» (ص ١٨٦) كما يعبّر أدونيس. والحقيقة أن أدونيس كان اعمق تنظيراً للغة الشعرية بين أعضاء حركة «شعر» كما يوضح كمال خير بك: «اللغة في الشعر العربي القديم ـ كما يقول أدونيس ـ لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسّهما مسّاً عابراً رفيقاً، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق» (ص ١٧٦)

وتقوم لغة الخلق هذه ـ كما يوضح المؤلف ـ على الصورة الجديدة، الصورة التي لا تقوم على الإستعارة القريبة، بل تلك التي تحقق الغرابة، وتجمع المتناقضات في تفاعلٍ حيويّ خلاّق: «مهما قال المرء عن مصادر الجدّة الموضوعاتية في الشعر العربي الحديث، فإن المشكلة العظمى لغموضه، ومن خلالها القابلية الإيصالية لهذا الشعر، إنّما تكمن في شكله اللغوي أو التعبيري، وفي العلائق الشكلية التي تحدد دلالته» (ص ١٨٩) لقد اهتدى المؤلف الى أن العنصر الأكثر حسماً في تحقيق الجدّة لذلك الشكل التعبيري هو الصورة الشعرية.

يشير المؤلف الى الصدمة التي أخذت تحدثها الصورة الشعرية الجديدة لدى شعراء مثل محمد الماغوط وأدونيس وغيرهما، تلك الصدمة التي تنتج عن درجة معينة من الانزياح الإستعاري، والتي تسطع في عتمة «ما وراء عتبة الفهم التي تحدث عنها كوهين في كتابه (بنية اللغة الشعرية) والتي تتميز بفوضى التأثير على مستوى الجمهور المتوسط الثقافة في الأقل» (ص ١٩٤).

لقد فرّطت الصّورية الحديثة بالوضوح والخطابة مقابل التكثيف الدلالي والإيحاء الخاطف، وذلك من خلال لغة شعرية كانت تنزع ـ ما أمكنها ـ نزعة تبسيطية توحي بسهولة النثر، فيما هي تلقي حجاباً شفيفاً من الدلالات المتعددة.

الإشكالية الرابعة يثيرها بناء القصيدة، تلك التي تتراوح بين الشعر المنثور (القائم على البيت الحر) وقصيدة النثر. والتي يجعلها كمال خير بك من حيث البنية الداخلية خمسة نماذج: القصيدة الأولية أو الخام، القصيدة نصف المبنية، القصيدة الفوضوية البنية، القصيدة المبنية، القصيدة المعقدة البناء. وقد سبق هذا التصنيف كلام للمؤلف على المستوى الإيقاعي للقصيدة الحديثة، متوقفاً على الإنجازات الموسيقية التي حققتها متجاوزة بذلك النظام الإيقاعي للقصيدة العمودية، مشيراً الى جهود معاصرة للكشف عن خصائص الإيقاع العربي النبرية، في مقابل النظام الوزني (الكمّي) القديم. وفي هذا المجال، يلتقي القارىء بسياق من المعلومات يجدها في أغلب المؤلفات العربية التي تتناول العروض بنحو أو بآخر، دون أن يقع على تدقيق في حقل التداخل أو التلاحم الصوتي ـ الدلالي.

وما يعنيه المؤلف بالبنية الداخلية للقصيدة، نجده فيما يلي: «تنفصل البنية بنحو ما عن الصورة الوزنية واللغوية لكي تحدد الطريقة التي يتم بموجبها بناء القصيدة، ليس فقط على مستوى التطوير الفكري المحض لموضوعها، وإنما أيضاً، وخصوصاً، من وجهة نظر معمارية، وإذن وظيفية وجمالية. إنها بمعنى من المعاني، التصور المشهدي، أو التمثل الفني للصورة، أو للتجربة. في هذا البناء (الذي هو القصيدة) نرى الى اللغة والصورة والنظام الإيقاعي (أو الفوضى الايقاعية) أي كل ما يشكل لعبة (لعبة الإشارات الحاملة) والى جانبها الفكرة المدلول عليها أو (الشحنة المحمولة) وهي تشكل مادة الدلالة الشاملة المستهدفة أو المتحققة» (ص ٣٦١).

بناءً على هذا الفهم للبنية، الذي تنقصه الدقة في استعمال بعض المصطلحات الحساسة، كالفكرة، والمادة، والصورة، واللعبة، والدلالة الشاملة، يتكلم المؤلف سريعاً على النماذج الخمسة المشار اليها.أعلاه ليرى في القصيدة المعقدة البناء، ذروة في التطور التقني يطلق على كتابها اسم شعراء التقنية العالية «وربما كان السياب وأدونيس هما الوحيدان اللذان يستحقان هذه التسمية» (ص ٣٦٧).

تنغلق قصيدة السياب، حسب تعبير كمال خير بك، على بنية دائرية تحقق عملاً عضوياً كاملاً، تتطور عناصره في سياق معقد الحركات والعلاقات: «يترافق فيها التشابك الفكري

التعبيري مع نسق من التمفصلات الرمزية والإيقاعية المتقاربة بغية حماية العمل من الشطط المفرط، وضمان التحام معين بفحواه الدلالية الإنطباعية» (ص ٣٦٨).

هذه البنية الدائرية، نتعرف عليها عند أدونيس «ولكن، في حين تقدّم قصيدة السياب (المكتملة) بنية دائرية مغلقة، تتجه قصيدة أدونيس نحو (الشمولية المنفتحة) للبناء الاقيانوسي الذي نرى ما يماثله عند سان - جون بيرس، حيث نجد البناء السمفوني، بدلاً من أن تُقنَّى حركاته، يتبع التيارات الغنائية والثقافية للرؤيا الشعرية» (ص ٣٦٩)

يرى كمال خير بك أن العنف الذي واجهت به حركة الشعر الحديث واقعاً تعبيرياً بحاجة الى الهدم لإعادة بناء تجديدية، ينبغي أن يكون عنفاً منظماً. لذلك وجد في القصيدة المعقدة البناء قمة التنظيم، ووجد في ممثل هذه القصيدة (أدونيس) «المعماري الأكبر للشعر العربي المعاصر» (ص ٣٦٩) نظراً الى «التنوع المتعاظم دائماً لبنية القصيدة لديه» (ص ٣٦٨).

تكمن الإشكالية الخامسة في العلاقة بين التجربة الحديثة والروحية الكلاسيكية، وما تفرضه من ثنائية التشبث والإنجذاب. التشبث بأصول أو منابع تراثية يرى بعضهم أن لا غنى عنها للتجربة الشعرية الحقيقية، والانجذاب الى الثقافات الاجنبية الذي يرى بعضهم الآخر فيه تجاوزاً لواقع يتحكم به التقليد والسلفية. يشير كمال خير بك الى هذه الثنائية ملاحظاً بعض مظاهر الإصطناع التي طبعت جانباً من التجربة الحديثة: «كانت مفهومات كالضياع والعبث واليأس والفراغ وما اليها، تعتبر أفكاراً وجودية شاملة ومسوغة أحياناً، فإنها قد ولدت لدينا الإنطباع بأن شعراءنا لم يصلوا اليها بالطريق الطبيعي، ومن خلال إطار حياتهم المحلية، وإنما بلغوها من خلال جسر مصطنع يمتد بين منفى عوالمهم الداخلية وعالم نماذجهم الداخلية» (ص ١١٩).

في هذا المجال، لا بدّ من الإشارة الى عدم التجانس من الناحية الفنية بين كتابات أعضاء حركة «شعر»، وقليلون بينهم هم الذين استطاعوا استيعاب مكتسباتهم من الثقافة الغربية دون أن يفرطوا أو يضحوا بحسّهم الأصيل من ناحية، واستيعابهم للتراث استفادة من جوانبه الملهمة من ناحية ثانية وهنا يبرز أدونيس أيضاً معبّراً عن تلك القدرة على كتابة القصيدة المتميزة التي ليست عيالاً على ثقافته (الأجنبية خاصة)، ولا عيالاً على علاقة امتداد تقليدي بالتراث. إنها القصيدة المفارقة للتراث (على نحو ما من استيعابه) والمفارقة للثقافة الأجنبية (على نحوٍ ما من استيعابها). هذا التكون الثقافي الذي يُبقي للشاعر على شخصيته الفريدة، عبّر عنه أدونيس بالعبارة التالية التي يوردها كمال خير بك في كتابه (ص ١١٩).

اغترب
إذا أردتَ البقاء.(١)

جودت فخر الدين

(١) هكذا وردت في الترجمة العربية. والعبارة في الأصل هي: «هاجرْ، إن اردتَ البقاء».

ادونيس

حول التعددية الثقافية في لبنان

- ١ -

اميز ، ولو بشكل تبسيطي ، بين مستويين للثقافة :

اولا : من حيث هي تحصيل وتثاقف ، ونمط تفكير ، واستجابة للتحديات المطروحة . والثقافة بهذا المعنى ، موجودة بالضرورة لدى كل شعب ، لكنها تختلف عراقة وتنوعا وغنى ، بين شعب واخر .

ثانيا : من حيث هي نظرة للحياة والاشياء ، ابداعية وتجاوزية .

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا ، هو : هل عندنا في لبنان ثقافة بالمعنى الثاني ؟ اعني هل في لبنان نظرة (او نظرات) جديدة ، ومتميزة ، وتشارك الثقافة الانسانية في فهم اعمق واشمل للحياة والاشياء ؟

على مستوى المؤسسات اميل الى الجواب بالنفي . قلت المؤسسات ، لكي اشير الى افراد مبدعين ، فكريا وفنيا ، في لبنان . غير ان هؤلاء طاقات لا تشكل قاعدة حياتية ، يمكن ان نبني عليها احكامنا وتقويماتنا . فهي طاقات منفردة ، شبه منعزلة (او معزولة) وليست تيارا ، او هي لا تشكل نسيجا ثقافيا ، او ان النسيج اللبناني الاقتصادي - الاجتماعي - الديني لا يزال يهمشها ، واحيانا ينظر اليها بحذر ، ان لم يكن بارتياب .

هذه الطاقات - البؤر ، المنفردة ، المتباعدة غالبا ، والمتنافية ، احيانا ، ماذا يمكن ان تفعل « في قلب الحدث اللبناني في مقاومة الاحتلال الاسرائيلي » كما جاء في السؤال ؟

يمكن ان نسمع عند بعضهم جوابا سريعا : تجييش الاراء والمشاعر والسلوكات في حركة من التنبيه الى خطر الاحتلال ، ومن الدعوة الى رفضه ومقاومته .

والحال ان هذا حاصل ، وهو ما يتمثل في ما تقوم به اجهزة الاعلام ، الشعبية والرسمية ، وما تقوم به الاندية والمؤسسات الثقافية .

هل يعني ذلك أننا نلمس « دورا للفعل الثقافي » ؟ ربما . لكنه دور غير فعال - بل لا يقدر ان يكون فعالا . وهذا عائد الى انه يظل دورا لفظويا ، من جهة ، ولانه ، من جهة ثانية ، يعنى بالنتائج ، لا بالاسباب التي ولدتها ، ولانه من جهة ثالثة ليس دورا ثقافيا ،

بالمعنى العميق الخلاق ، ولانه من جهة اخيرة ، يلامس السطح السياسي المباشر من المشكلة ، بعيدا عن الاساس .

ما هذا الاساس ؟

انه يتمثل ، كما ارى ، في امور ثلاثة :

الاول هو ان «التركيب» الاجتماعي في لبنان «منشق» تكوينيا . فهو تركيب من «انتماءات» او «هويات» متعددة . وترى كل هوية الى غيرها ، خصوصا في المجال الثقافي ، كأنه «آخر» لا يجمعها به ، عمقيا ، اي شيء كياني (ثقافي ـ روحي) ، وانما يجمعها به «شرط» او «ظرف» تاريخي ـ سياسي ، او «مصادفة» تاريخية في مكان اسمه الجغرافي : لبنان . بعبارة ثانية : يجمعها به تعايش لا مفر منه . وهذا التعايش مكاني ـ سياسي ، في المقام الاول .

ولكل «هوية» تاريخها الخاص ، اي زمنها الخاص . كيف اذن لهذه الازمنة المتباينة المتعددة ان تنتج ثقافة «واحدة» لمكان «واحد» ؟

وفي هذا نفهم عمق الصراع في لبنان : الوصول الى «هوية واحدة» ثقافية ـ سياسية ، في «وطن واحد» ، نفيا لهيمنة هوية واحدة ، ايا كانت . وهذا هدف يبقى ، في ذاته ، مطلبا يتطابق مع الاحتمالين : لبنان «منقسم» ، او لبنان «واحد» .

الثاني ، هو ان الثقافة ليست الجانب الكلامي من حياة الشعب او نشاطه وحسب ، وانما هي كذلك الجانب العملي ـ الاخلاقي ، والسلوكي العام ، والادواتي . والتركيب الاجتماعي المتعدد «الهويات» لا بد من ان يكون متعدد «الثقافات» ـ اي متعدد النظرات والاهداف والمصالح والمواقف . وفي مثل هذا الوضع لا تستطيع الثقافة ان تفعل «ككل» ، لانها ، بدئيا ، مجزأة وجزئية ـ ولا يمكن ان يكون لها هدف واحد ، لانها ، بدئيا ، متباينة .

الثالث ، لا تكون ثقافة الشعب سلاحا فعالا ضد المحتل الاجنبي الا في مستواها العملي : البنية الاجتماعية الوطنية الموحدة ، القيم الموحدة ، الاهداف والوسائل الموحدة في وعي موحد ، وحياة مدنية موحدة .

اما الثقافة من حيث هي نظر وتساؤل ، فلا تقدر ان توفر هذا السلاح الفعال المباشر . ان دورها كامن في النقد ، واعادات النظر ، وفي افتتاح آفاق جديدة امام الانسان ، وطرح اسئلة جديدة عليه ، وعلى الحياة والكون . ان دورها ، باختصار ، هو في اعادة النظر المستمرة في عالم يظل محتاجا الى اعادة النظر ، من اجل مزيد من الكشف والمعرفة واكتناه الوجود .

وهذه الثقافة غير موجودة في لبنان ، على المستوى العام ، كما أشرت . ذلك ان الثقافة اللبنانية «العامة» جزء من الثقافة العربية السائدة . وهذه ثقافة يقينيات ، واجوبة جاهزة ونهائية : ثقافة بلا ثقافة (اذا صح التعبير) ، اي انها ، جوهريا ، ثقافة استسلام ، بجميع المعاني .

- ٢ -

«من منا يستشهد به في العالم؟». الواقع، من جهة، ان بيننا افرادا مبدعين يجدر الاستشهاد بهم في العالم، كغيرهم من افراده المبدعين. والصحيح، من جهة ثانية، ان المسألة ليست هنا. فهذا «الاستشهاد» (او عدمه) مسألة اخرى تكشف عن طبيعة العلاقات بين الغرب والعرب، في تعقداتها وملابساتها السياسية - الدينية، على الاخص. وهي، اذن، تكشف عن العمى الثقافي الاوروبي - الاميركي ازاء الابداع اللبناني - العربي، وعن انحياز او ضحالة اصحاب القرار بعدم «الاستشهاد». انها مسألة تاريخية - سياسية: مسألة عداء حينا، وجهل او لا مبالاة حينا اخر.

- ٣ -

«متى يتحول لبنان من مكان لمتعددي الجنسيات الطائفية - حسب قول احد الاصدقاء - الى وطن حقيقي تتبلور فيه قيم الانسان ومعاني الحرية»؟

- متى؟ لا اعرف. اعرف ان هذه طريق طويلة وشاقة، وان للبدء بها شرطا اوليا يكون بمثابة القاعدة: انشاء المدينة (بالمعنى اليوناني) المدنية. اي، بعبارة ثانية، انشاء الدولة المدنية. فهذه الدولة تحل مواطنية الوطن محل مواطنية الديانة او الطائفة، وتبعية القانون هذه الدولة منفصلا عن قاعدته المادية - الاجتماعية - الثقافية الواحدة، كما هو منفصل اليوم.

ومع ذلك ليس هذا كله، على جذريته وضرورته، الا شرطا اوليا. «فتبلور قيم الانسان ومعاني الحرية» صراع متواصل وليس رغبة تتحقق بسهولة. واهمية ذلك الشرط الاولي هو انه يتيح لهذا الصراع ان يبدأ، ديموقراطيا، وان يفعل ويغير، ويحقق.

- ٤ -

«ثمة من يقول بالتعددية الثقافية في لبنان ويربط مفهوم ذلك بالطوائف المختلفة. كأن للطوائف ثقافاتها المستقلة او كأن بعض معاني الثقافة بالاساس تختزل في هذا المفهوم الضيق... انتم ما رأيكم في هذا الطرح»؟

- هذه «التعددية» موجودة في الواقع، لكنها مغطاة بحجاب من الكبت السياسي - الاجتماعي، وهو كبت يشوبه الحذر حينا، وتشوبه «المناورة» حينا اخر. فمن يقول ان «ثقافة» الكسليك و «ثقافة» المقاصد «واحدة»؟ او ان «ثقافة» جامعة القديس يوسف و «ثقافة» جامعة بيروت العربية «واحدة»، أو ان «ثقافة» جامعة بيروت الاميركية، و «ثقافة» الجامعة اللبنانية «واحدة»؟ هذا دون ان ننسى «الثقافات» الاخرى التي هي «في» لبنان وليست «فيه»: الارمنية، والسريانية... الخ. ودون أن ننسى ايضا «ثقافة» الجامع، سنيا وشيعيا، و «ثقافة» الخلوة و «ثقافة» الكنيسة، ارثوذكسيا ومارونيا، بنحو خاص، ودون ان ننسى اخيرا مسألة اللغات: العربية الفصحى، والعربية الدارجة، و

«اللبنانية» ـ اضافة الى اللغة الفرنسية التي يعدها بعضهم بمثابة لغة ـ ام، مما سيدفع (او دفع) بعضهم الاخر الى ان يعدوا اللغة الانكليزية (وربما غيرها) لغة ـ أما كذلك.

وليس الجهر اليوم بالتعددية ـ بهذه التعددية ـ الا نوعا من تمزيق الحجاب الذي اشرت اليه. وهو، في اي حال، تمزيق ضروري.

واميل، من جهتي، الى القول ان هذه التعددية في اطار البنية السياسية ـ الاجتماعية القائمة انما هي عامل افقار لا عامل اغناء، افقار للبنان ـ ككل، وافقار ل«اجزائه» المتعددة. اضيف الى ذلك ان هذه التعددية افقار لمفهوم التعددية ـ بمعناها الانساني والثقافي.

لكن هذا المفهوم الذي يقوم على تركيب اجتماعي مدني، في دولة مدنية، ونظام ديموقراطي مدني، انما هو خاصية جوهرية في كل مجتمع حي، خلاق. ولذلك لا يمكن ان يتحقق في لبنان ما لم تتحول بُنيَتُهُ السياسية ـ الاجتماعية جذريا، فتصبح بنية مدنية ديموقراطية. وكل «تعددية» ضمن بنيته الراهنة ستكون على صورتها: تلفيقا للتفكك، اي انها ستكون «تنظيرا» للتفكك، ونوعا من «الاحتماء» و «الدفاع» و «التسويغ». والثقافة الخلاقة بريئة من هذا كله.

اود هنا ان استطرد موضحا:

اولا، الثقافة في اطار هذه التعددية، انما هي، بالضرورة، ترجمة لطقس «الهوية» الخاص: الديني ـ الاجتماعي ـ السياسي. وهي، من حيث انها كذلك، يتعذر فيها التفكير المجدد المغير، لانها قائمة على الوثوق الكامل ب«هويتها»، ويتعذر فيها الحوار، لانها تقدم نفسها الى «الاخر» على انها كاملة، صحيحة، نهائية. وليس حوارها الا من نوع: ان ما اقوله هو الصحيح، وخير لك ان تقتنع به. ولا تكون اللغة هنا الا شكلا من علم اشارة السلطة: سلطة «الهوية». انها لغة ـ سلطة / قانون ومؤسسة. وقوام هذه اللغة هو تكرار ذاتها ـ هو المحافظة والاستعادة، ـ اي، بلغة اقتصادية: اعادة انتاج المنتج، وتثبيته وصيانته.

والثقافة الخلاقة الحية نقض كامل لهذه اللغة. ذلك انها سؤال دائم، في بحث دائم، من اجل الكشف المعرفي الدائم.

ثانيا، الثقافة، في اطار تعددية كهذه، خاضعة ـ مهما ادعت التسامح والتحرر ـ لمشروطية دينية ـ سياسية. وهذه المشروطية هي، في الممارسة العملية، رقابية ـ قمعية، من حيث انها تأخذ الماضي (ماضيها الخاص) مرجعا لها، بالضرورة، وبطبيعتها ذاتها. وهي، اذن، بالضرورة، سلفية ثبوتية. والطاقة، في هذا المنظور، طاقة الفرد والجماعة، ليست الا نضالا يؤكد المعطى (الماضي ،والحاضر الذي يكون امتدادا له). ولا تكون المؤسسة هنا الا مركز حراسة لما اعطي لها (لما ترثه، وللراهن). ويسيطر الديني ـ السياسي هنا على الفكري ـ الفني. هكذا تصبح الثقافة نوعا من خنق الثقافة، او نفيها ـ ذلك انها تتحول الى قناع يحجب ويطمس، وتخلق في العقل ارهابا ايديولوجيا يشل حركيته.

ـ ٥ ـ

«برأيكم هل تصح رؤية ان يتخلى لبنان عن دوره الفاعل في صميم الحياة او الثقافة العربية ؟ »

ـ حتى لو افترضنا ان لبنان بكامل بنيته ، مسيحي في تركيبه الاجتماعي وفي ثقافته ، فان رسالته ـ هذا اذا كان يؤمن بأن له رسالة ـ انما هي رسالة عربية ، واذا كان هذا اللبنان لا يستطيع ان يخاطب العرب فلن يستطيع ان يخاطب ، احدا ، بل انه لن يستطيع ان يخاطب حتى نفسه . بل ان لبنان لا يقدر ان يأخذ بعده اللبناني الا بانغراسه في الحياة العربية : مشكلة ، وحركية ، وافقا .

فلبنان «لبناني» بعروبته ، اي انه لا يكون «ذاته» الا بهذا «الاخر» العربي .

ـ ٦ ـ

«بعض المثقفين اللبنانيين يتناسى اليوم ان المسيحية العربية هي جزء عضوي من الواقع الاجتماعي والثقافي العربي وانها بالتالي لا تستطيع الانفصال عنه والا فقدت تميزها وهويتها ؟ »

وهذا ما نسيه ولا يزال ينساه «المثقفون العرب» ونسيه وينساه كثير من مثقفي لبنان ، المسلمين في المقام الاول . وخطأ هؤلاء جميعا انهم ينظرون الى المسيحية من حيث هي «كنيسة» فحسب ، بالمعنى الحصري التديني ، ويجهلون او يتجاهلون ان المسيحية ليست بعدا جوهريا في ثقافة العصور الحديثة وحسب ، وانما هي كذلك بعد جوهري من أبعاد الحضارة البشرية . ويجب ان نعترف ان عدد المسلمين الذين يقرأون مصادر الرؤيا المسيحية ، وفي طليعتها الاناجيل ، قلة نادرة جدا بازاء العدد الوفير من المسيحيين الذين يتدارسون مصادر الرؤيا الاسلامية ، وفي طليعتها القرآن .

ـ ٧ ـ

«الا ترى ان ثمة تراثا مسيحيا عربيا يجب العودة اليه واحياء دوره الثقافي في هذه المرحلة ؟ (بطرس البستاني ، ابراهيم اليازجي ، شبلي الشميل ، فرح انطون ، جرجي زيدان ، امين الريحاني ، بشارة الخوري (الاخطل) رشيد سليم الخوري ، خير الله خير الله ، جورج حنا ، نجيب عازوري ، فؤاد حبيش ، رئيف خوري وغيرهم) » .

ـ احتفظ في تسمية هذا التراث ب«المسيحي» ، واميل الى ادراجه في التراث العربي ، وان كان مبدعوه مسيحيين . فالمبدع الثقافي لا يأخذ هويته من «دينه» ، وانما يأخذها من مشروعه الابداعي . ومشروع هؤلاء كان عربيا ، بالمعنى الثقافي ، ولم يكن دينيا ، بالمعنى اللاهوتي .

في اي حال ، يجب ان تتنافذ المسيحية الثقافية والاسلامية الثقافية ، تنافذ الذات والاخر . واذا ما تم هذا التنافذ في الاطار المدني الديموقراطي الذي اشرت اليه ، فان لبنان لا

يؤسس بذلك افقا ثقافيا ـ انسانيا جديدا وحسب، وانما يؤسس ايضا لمفترق حضاري، فريد.

هنا، تأخذ التعددية معناها الصحيح، الخلاق.

ففي اطار الدولة المدنية (العلمانية الديموقراطية) يرتبط الفكر بمدنية المجتمع ككل. وتصبح الاختلافات، بل التناقضات نفسها ظواهر ايجابية. لا يعود «السياسي» مرتبطا ب«الطائفي»، ولا يعود «الفكري» «تسويغاً» «للوراثي» ودفاعا عنه، وانما يصبحان اداتين لمعرفة ترتبط بالمجتمع وسياسة بنائه وتطويره ككل. ويصبح لكل انسان الحق في الكلام، لا من حيث هو عضو في طائفة، بل من حيث هو عضو في مجتمع مدني علماني. وتكون التعددية هي تعددية المناهج في البحث عن الحقيقة، لا تعددية الحقائق «الطائفية» العديدة. هكذا تتحرر الحقيقة من السلطة ـ سلطة الطائفة، وسلطة الدين، وسلطة الدولة. وتصبح المعرفة بحثا لا تلقينا، ويكون ممكنا ان يمارس المفكر دوره في الكشف عن المجهول، وعن المكبوت، وفي تقديم جديد ما، ومشاركة الانسان الحديث في اكتناه العالم.

(خلاصة حديث أجراه مع أدونيس، أحمد فرحات، ونشر في الكفاح العربي، ٢١ آذار ١٩٨٣)

٢ ـ أمل دنقل و«الحداثة»

لم أستطع أن أصف بأقلّ من «الجهل» الكلام الذي يقوله أمل دنقل في حديث أخير له حول الشّعر (الحوادث، العدد ١٣٧٤، الجمعة ٤ آذار، ١٩٨٣). وهذا الجهل لا يكشف عن المسافة التي تفصل بين وعيه ومشكلات الثقافة العربية وحسب، وإنما يكشف كذلك عن المسافة التي تفصل بينه وبين ما يُفترض أنّه من همومه المباشرة: مشكلات الشعر.

أولاً: يتحدّث دنقل عن «التجريب» في الشعر العربي الحديث كأنّه أمرٌ واقع، بل كأنّه تيّارٌ غالب. ويربط بين «غلبة» هذا التجريب، و«تراجع قضية الثورة في العالم العربي».

والحال أن حركة الشعر العربي الحديث لم تعرف «التجريب»، بالمعنى الذي يُصطلح عليه، أو عُرِف به فنّياً، باستثناء محاولات نادرة جداً، متردّدة، متقطعة وغير مكتملة. ولا يصحّ، إذن، التّعميم استناداً اليها. والأصحّ هو القولُ إنّ من أسباب ضعف هذه الحركة خلوّها من البُعد التجريبيّ.

ثم إذا كان ثمة في الحياة العربية «تجريبٌ» ما، فهو يتمثل في المقام الأول في الحركة الثورية العربية. وإذا كان دنقل يميل فكريّاً الى الربط بين الظاهرة الاجتماعية ـ الاقتصادية، والظاهرة الفنّية، فإنّ عليه أن يَجهر بما يناقِضُ آراءه التي أعلنها.

ثانياً: يتكلّم على «الحداثة» كما يتكلّم أيّ قارىء عاديّ للشعر: بجهلٍ كاملٍ لدلالتها، ولأبعادها، وللخصائص الفنّية والفكرية التي تميّزها ـ بالقياس الى الموروث الشعري

العربيّ، خصوصاً. وبسببٍ من ذلك يتحدّث عنها كأنّها «كلٌّ موحّد»، أو «بُعْدٌ واحد» لدى جميع الشعراء الذين «يظن» أنّهم «حديثون». والحال أنّ «الحداثة» حركة متناقضة، متعدّدة الاتّجاهات والمستويات - وذلك مظهرٌ من مظاهر حركيّتها وحيويّتها. ومن هنا فإنّ من ينظر اليها على أنّها «شيء موحَّدٌ واحد»، يكون كمن يهرف بما لا يعرف.

ثالثاً: يتكلّم دنقل بلغة «الشعر» على السّياسة، وبلغة السياسة على الشعر، وبلغة «الثورة» على الشعر والسّياسة، وبلغة «الأخلاق» على هذه جميعاً، بحيث «يختلط الحابل بالنّابل». وهذه الطريقة في الكلام التخليطيّ، المشحون بسوء النّية، وبتبرئة «الذّات» واتّهام «الآخر»، تُفصح خير إفصاح عن العقليّة التي كانت ولا تزال في أساس التّشويه والتشويش والانحطاط - هذه «القيم» التي ميّزت، على الأخصّ، الحياة العربيّة، منذ بدايات الخمسينات.

رابعاً: ليس ما يفكّك، أو يعرّي، أو يهدم، أو يتجاوز، ضمن هذا الواقع العربيّ، هو ما يثبّت ثقافة النّظام السائد، ويقود، بالتالي، «العقل العربي الى الوراء»؛ بل، على العكس، إن ما يفعل ذلك هو الكلامُ الذي يقوله أمل دنقل. فهذا الكلام وما يشبهه هو المدارُ الذي تتمحور حوله الأجهزة الإيديولوجية في «الثقافات» العربية السّائدة - وتُجيّش له المجلاّت والصّحف «الثوريّة»، والكتّاب والشعراء «الثوريون».

خامساً: أستغرب كيف يمكن شخصاً يملك أبسط حسٍّ بالشّعرية وبالفنّية، وبالوطنية أيضاً، أن يتكلّم على بُعد الحداثة في الشعر العربي، بمثل هذا الكلام، وبمثل هذه العقليّة. فإذا كان ثمة من إنجاز إبداعيّ عربيّ اليوم في حقل الأدب، فإنّ هذا الإنجاز نلتمسه، حصراً، في بُعْد الحداثة، الذي يجهد هذا الأدب في أن يُعمّقه ويُغنيه ويوسّع حدوده، ويؤصّله - دون أن ننسى ما يرافق هذا الجهد من اضطرابٍ وغموضٍ وتطاولٍ، ممّا نعدّه أمراً طبيعياً، يرافق حركات الإبداع في الثقافات كلّها، وفي التاريخ كلّه.

سادساً: كيف يقدر إنسان فيه ذرّة واحدة من الخلق، ومن احترام نفسه، أن يتكلّم على شخص آخر - متّهما إيّاه، مُطلقاً عليه أحكاماً تمسّ حياته وكرامته وحرّيته، بيسر وسهولة ولا مبالاة، وبنبرة من اليقين الكامل كأنه يعرف كل خفيّة في حياة هذا الشخص وفكره، وكأنه قيّمٌ على الوطنيّة والثورة ... الخ؟
حقّاً، إن هذه المقدرة لا تتوفّر إلاّ في مستنقعات التعفّن.

٣ - «الفقه والعقلُ والسياسة»

في «الفكر العربي المعاصر» (عدد ٢٤، شباط ١٩٨٣) مقالة لمحمد عابد الجابري، عن «الفقه والعقل والسّياسة»، يقول فيها «إن الفقه الاسلامي كان ولا يزال أقرب منتجات العقل العربي الى التعبير عن خصوصيّته» (ص ١٧)، وإنه قام في الثقافة الإسلامية «بالدور ذاته تقريباً الذي قامت به الرّياضيات في الثقافة اليونانية والثقافة

الأوروبيّة الحديثة». (ص ١٨)، وإن علم أصول الفقه «هو بالنسبة للفقه، كالمنطق بالنسبة للفلسفة» (ص ١٩)، «وإنه، إذا كانت مهمة الفقه هي التشريع للمجتمع، فإن مهمة أصول الفقه هي التشريع للعقل» (ص ١٩)، وإنّ «القواعد التي وضعها الشافعي لا تقلّ أهميّةً بالنسبة لتكوين العقل العربي الإسلامي عن «قواعد المنهج» التي وضعها ديكارت بالنسبة لتكوين الفكر الفرنسي خاصّةً والعقلانية الأوروبية الحديثة عامّةً»، (ص ١٩)، وإن «الشافعي كان بالفعل المشرّع الأكبر للعقل العربي» (ص ٢٣)، وإنه مع الشافعي «كان العقل هو المشرَّع له» (ص ٢٣)، وإنّ «قواعد الشافعي تبنّاها النّحاة والمتكلّمون، بعد أن كيّفوها مع مجالات أبحاثهم» (ص ٢٣)، وإنه «هكذا سيكتسب الماضي قوة القانون، وسيصبح تبرير أحداث الحاضر مستمداً من تأويل أحداث الماضي» (ص ٢٥).

والمسألة هنا هي أن هذا الذي يقوله الكاتب يتطابق تماماً مع ما يقوله «الثابت والمتحول»، لكي لا أقول إنه يكرّره. غير أنه، مع ذلك، يشير الى هذا الكتاب قائلاً: «بالمعنى (أي الثابت والمتحول) الذي استعمله أدونيس في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه. وهو استعمال لا علاقة له بـ «التحليل البنيوي» الذي بشّر به أدونيس في مقدّمة كتابه. (بشّر؟ حقّاً؟ وكيف؟). إن «الثابت» عنده هو «القديم» و «المتحول» هو «الجديد»، وهذه مطابقة غير دقيقة، فضلاً عمّا نتج عنها من استنتاجات وتأويلات غير مؤسّسة التأسيس الكافي» (هامش ١٤، ص ٢٧).

أيكون، إذن، والحالة هذه، أنّ ما يقوله الجابري متطابقٌ مع «استنتاجات وتأويلات (سابقة) غير مؤسسة التأسيس الكافي»؟

بعض أقوال دنقل

ننشر في مايلي بعض ماورد في حديث أمل دنقل، المشار إليه. (راجع «دفتر أفكار» في مكان آخر من هذا العدد)

«..هناك موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا في السنوات الخمس عشرة الاخيرة يرتدون عباءة ادونيس. تقرأ لهم فلا ترى لا واقع اقطارهم ولا الواقع العربي كله. لا تعرف اذا كان هذا الشعر مكتوبا في لبنان او في المغرب او في ايرلندة. هذه الموجة ايضا وصلت الى مصر واصابت في خلال السنوات العشر الماضية جيلا كاملا من الشعر بالتفاهة.

ومازرع هذه الموجة هو الاعجاب بأدونيس بداية. وادونيس قصد ذلك، اما انسحابه من قضية الى قضية فهو اصدق مايلائم هذه الفترة: تتبنى شعارات العروبة وتتحدث ضدها، تتبنى شعارات الثورة وتتحدث ضدها، تفرغ كل قضية نبيلة من مضمونها النبيل وتتركها جوفاء. هذا هو المناخ النفسي الذي ظهر في ظله هذا الشعر.

انا لا اريد ان اناقش ادونيس، ولكني اريد ان اناقش جناية ادونيس على الشعراء التالين له. من حق ادونيس ان يجرب، من حق ادونيس ان لا نفهمه، من حقه ان يشرق غربا

وان يغرب شرقا . من حقه ان يكون نفيا للعروبة ، وان يكون نفياً للثورة ، ما دام شاعراً ممثلا لاتجاه ، لكن ان تنسحب قضية نفي العروبة وقضية نفي الثورة وقضية نفي الشعر ايضا على كل هذه الاجيال المهزومة من الشعراء الذين يعيشون في اقطار الوطن العربي في ظل حكومات استبدادية وديكتاتورية لا تسمح بنمو الانسان العربي ، وبالتالي نمو ثقافة عربية حقيقية ، فهو ما اناقشه . ان يكون ادونيس طوق النجاة للشعراء الذين يريدون ان يكونوا موجودين في ساحة الثقافة حاملين للثورة المضادة دون ان يتخلوا عن عباءة الحداثة او شعار الحداثة . انهم يستخدمون الحداثة لنفي الحداثة ، ويستخدمون شعارات الثورة لنفي الثورة ، ويستخدمون شعارات العروبة لنفي العروبة ، وهم في حقيقتهم يؤكدون في مجتمعاتهم كل قيم الاستسلام وسيادة المفاهيم الفاشستية والرجعية والانهزامية كما هي موجودة الان في العديد من الاقطار العربية .

... لا اريد ان يكون حديثي دفاعا عن الوزن والقافية . اريد ان اؤكد على قضية اخرى : ان هذا التحلل الفني والشعري نما وازدهر لان هناك تحللا اجتماعيا ، لان هناك تفسخا اجتماعيا وتفسخا وطنيا . الشعر الحديث ، عندما نشأ ، هوجم لانه لا يلتزم بالوزن والقافية كما يقول انصار الشعر القديم ، ولكن هذا الاتهام لم يلق قبولا لان الشعر الحديث كان يتبنى القيم الايجابية في حركة المجتمع في ذلك الوقت . بلا شك مثلا ان شعر المقاومة الفلسطينية ، شعر محمود درويش ، كان انضج فنيا وفكريا وايديولوجيا من شعر النكبة في سنة ١٩٤٨ . وبالتالي اصبح ذا قيمة فنية ووطنية . لان الشعر كان في طريق تبني القيم الايجابية في المجتمع وتدعيمها ، لكن عندما يصبح التجريب ، التجريب في الشعر ، متبنيا للقيم التراجعية في المجتمع ، ان تبدأ اللعبة بالتراجع من العروبة الى الاسلام ، التراجع من قضية ثورة الشعب الى ان الجيوش هي التي تحقق الثورة ، انه بدلا من ان اسرائيل قاعدة اميركية في المنطقة ، ان تصبح كل الدول العربية قواعد اميركية في المنطقة ، بدلا من بناء مجتمع عربي جديد ان يصبح الانبهار بالمجتمع الغربي ونقله نقلا حرفيا الى داخل الدول ، ان يصار الى تبني الابهار بدلا من الصدق كما عند ادونيس . اذن هذه الموجات التجريبية لا تمشي في طريق التقدم ، لا تمشي مع حركة التاريخ ، وانما هي تمشي مع حركة المجتمع الى الوراء . تلك الحركة التراجعية التي نشهدها الان والتي يغطيها بريق المال والقمع ، النفط والحزب الواحد . فكذلك هذه الحركات التجريبية تقود العقل العربي الى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة ».

خواطر حول الكتابة الروائية

- ١ -

● في التصنيف النقدي هناك رواية «احداث»، وهناك رواية «افكار ومواقف». وانا اسمي روايتك رواية «التداعيات»، فما هو رأيك؟

ـ انا ضد الافكار. النقطة الاساسية، وهي المنطلق، انه لا يوجد ابطال، ففكرة البطل هي فكرة غير واقعية، على الرغم من ان جميع ما سمي بالواقعية يستند الى فكرة الشخصيات الرئيسية. وموضة البطل الايجابي ـ السلبي. البطل هو وهم روائي، يهدف في التحديد الاخير الى رسم عالم سلطوي، اي الى اعادة انتاج تراتبية اجتماعية مسيطرة، حتى ولو ادعى الكاتب انه ينقد المجتمع.

لذلك لا يجد القارىء في رواياتي ابطالا. الشخصية هي، كما في الحياة، مجموعة من اللحظات الصغيرة المشوشة، ووعي الشخصية المشوش لا ينمو، لكنه يدخل في تجارب. وتجاربه هي التي تصنعه. لاجل ذلك منذ «علاقات الدائرة»، وحتى «الوجوه البيضاء» ومع الفوارق الكبيرة في الاساليب، التي كتبت بها، حاولت ان انقل عالما، يبنى بواسطة القصص القصيرة جدا، التي هي حالات في عالم الرواية... والبطل الحقيقي الوحيد، الذي كتبت عنه، هو بطل «الوجوه البيضاء» حيث تبدأ به الرواية ميتا. فنحن في عصر لا ابطال فيه.

- ٢ -

● حتى عندما يكتب الياس خوري قصصا قصيرة، تبدو هذه القصص محكومة وموثوقة بخط روائي واحد؟

ـ من حيث الشكل الروائي، كان من الاسهل ان نكرر تجربة نجيب محفوظ، التي هي تكرار محلي للتجربة الطبيعية ثم الواقعية في الرواية الغربية الحديثة. ما حاولته هو ان ابدأ من الكلام، فالراوي موجود دائما في رواياتي، وهو يرويها، كما اجتنبت الاسلوب السردي، غير المباشر، حيث يكون الراوي خارج او فوق النص الادبي. عندما يكون الراوي داخل روايته، فانه يلجأ الى اسلوبية شفهية، او قريبة من «المحكي»، من هنا هذا البناء الاسلوبي «الف ليلة وليلة»، على سبيل المثال، وهذا البناء الذي يتنامى من

التفاصيل والاحداث الصغيرة . ان نرفض مبدأ «البطل»، ثم مبدأ ان يكون الراوي خارج روايته، معناه الانغراس في الحدث التفصيلي، ورفض رواية «الافكار»، والتنظير على القارىء . الكاتب هنا متورط في قصته، مثله مثل شخصيتها، وهو بالتالي يفتقد سلطة «الثقافة»، التي هي سلطة قمعية بالتحديد .

- ٣ -

● لاتتحرك الاشياء في «الثقافة»، كما تتحرك في الخارج، وفي الظروف الموضوعية والاجتماعية . ما هو الخيط الذي يجمع عالم الداخل، اي عالم الذات، وعالم الخارج ؟ والى اي حد «الياس خوري هو حصيلة ظروف اجتماعي معين ؟

- اول رواية نشرتها كان في العام ١٩٧٥، اي عشية الحرب الاهلية، ثم جميع ما كتبت ونشرت كان خلال الحرب الطويلة .

الحرب الاهلية كانت تعني ان المجتمع يتفتت، وينكشف، وتظهر بنيته الحقيقية، وقمعه الحقيقي . طبعا في حربنا اللبنانية، وصل التوحش الى درجة، لا تحتاج الى خيال روائي او فني ... وصل الى الغريزة المحضة، لاجل ذلك كانت علاقة العالم الداخلي بالعالم الخارجي، علاقة ملتبسة من جهة، فكان «الجبل الصغير»، محاولة لاكتشاف عناصر التطابق بين العالمين، والاعتبار ان الحرب كانت تحمل احتمالات تغيير في بداياتها على الاقل . ثم في «ابواب المدينة» انغلقت ابواب العالم الخارجي كليا، ثم في «الوجوه البيضاء» حاول العالم الداخلي ان يعيد اكتشاف التفتت الاجتماعي، فجاءت الرواية وكأنها بلا نهاية ممكنة .

انا لا استطيع ان اتكلم بعد هذه التجربة الدموية، بشكل نظري، عن علاقة الذات بالموضوع، ففي لحظات كانت الذات تلغى كليا، لتصبح موضوعا . فأنت لا تستطيع قتل الآخر، الا بعد «تشييئه»، اي بعد ان تحوله الى شيء . وفي لحظات اخرى كان الموضوع يتحول الى لحظة ذاتية . الكاتب في الحرب الاهلية، وهذه ربما احدى الايجابيات النادرة للحرب، فقد سلطة الكتابة، وصار جزءا من انهيار المسبقات الايديولوجية، وبالتالي قد نكون على عتبة التحرر من «المتنبي» و «جبران»، واساطين الكتابة الآخرين ...

- ٤ -

● الابداع الفني هو محاولة لتجاوز الاستلاب وقهره . يحاول الفنان بعمله الفني ان يصل الى الامتلاء، وان يتجاوز الحدود التي يفرضها عليه الاستلاب الاجتماعي، وان يعبر عن «كلية تظاهرات الحياة»، في شروط تاريخية معينة، بالبداهة لا يمكن ان يلقيها ؟

- الكتابة نفسها عملية استلاب، اي انتاج، وكل انتاج هو استلاب . الكاتب هو غير كتابته، فمنذ تحليل ماركس الشهير لبالزاك BALZAC والكاتب يحاول ان يسيطر على كتابته، ويفشل، لان الكتابة هي عملية انغماس في الذات، وفي الآخرين (عبر الذات) .

وبالتالي فهي تجعل الكاتب يتشظى، ويتفتت، ويوهم نفسه انه مختلف وعظيم ومتفرد، والواقع ان طموحه الحقيقي هو ان يكتب الواقع، والواقع حين يكتب يصبح شيئا مختلفا... فالكتابة خيانة بمعنى ما... انها ككل متعة حقيقية.

- ٥ -

● ماذا يحكم الحبكة الروائية عند الياس خوري. الهلوسة الذاتية؟ ام الموضوع؟

- كل رواية، او عمل فني، هي في النهاية بنية. وبنيتها تحدد طريقة كتابتها. من هنا الكاتب في الرواية هو احد العناصر، وليس العنصر الرئيسي، وهنا الخلاف مع روايات الشخص، حيث الراوي او الكاتب، بواسطة السرد الخفي، يتحكم ويسيطر ويفرض آراءه. بينما عندما تكون الرواية بنية موضوعية، فانها هي التي تنظم، بواسطة الكاتب، العلاقات الداخلية فيها. فأنا اعتقد ان الرواية اهم من كاتبها. وان كاتب الرواية، عندما يكون في لحظة الكتابة، هو الجزء وليس الكل...

نَسَق كتابة «التداعي» يبنى كمجموعات، تقود الى تحريك الحدث. الحدث في الرواية مثل الحدث الحقيقي، لايتحرك بشكل مفاجيء، بل يتحرك ببطء، وبتفاصيل صغيرة، وبأحداث جانبية، وبحياة يختلط فيها الواقع بالتمنيات، وهذا هو النسق البنيوي الذي احاول ان اكون جزءا منه، وانا اكتب.

اما الرواية التي يسيطر فيها الوعي، وتقنن الاحداث فيها، فهي تلعب دور التعبير الفني، عن اشكالية الايديولوجيات المسيطرة، التي تريد اعادة انتاجها، بواسطة الاشكال المختلفة.

- ٦ -

● عندما تكتب لاي حد تحسب حساب القارىء؟

- ابدا، لا احسب حساب القارىء. لان الكتابة غير انتاج وتسويق الكتاب. الكتابة هي عملية مختلفة. الخضوع لآراء الآخرين، او لتوقعات الكاتب عن الآخرين، هي تجربة دائمة ومستمرة، يتعرض لها الكاتب. المهم الا يسقط فيها، لانه اذا سقط فيها، يكون قد بدأ في احتقار القراء... ان تحسب حساب القارىء، يعني ان تكتب ما هو متداول وسائد، ويقال انه يعجب القراء، بينما اذا كتبت الحالة التي تعانيها ربما تسهم في ان تكسر الجدار، الذي يريد تحويل القارىء الى مستهلك، لبضاعة جاهزة.

الكتابة، وهي تحدث، لا علاقة لها بالنشر على الاطلاق. النشر عملية اخرى، انها عملية اجتماعية بشكل مطلق. لذلك فعندما اهملت «الوجوه البيضاء»، فان هذا لم ولن يؤثر علي على الاطلاق، بل ربما زاد في قناعتي بأهميتها. وفي النهاية، فان الكيفية التي يستقبل بها الكتاب، او الكيفية التي ينظر بها الكاتب، لا علاقة لها لا بالكتاب ولا بالكاتب. انها مسألة اجتماعية ايديولوجية سياسية. وكيف استخدم «جبران» خلال الحرب العالمية، هو خير دليل.

● هل تريد ان تحدثنا عن مسار الروايتين الاميركية والعربية، وخصوصا بعد زيارتك لاميركا؟

- افضل التحدث عن الرواية اللبنانية. وما أود قوله هنا، ان هناك نقطة ملفتة، وهي شبه غياب لكتابة روائية في لبنان. فباستثناء توفيق يوسف عواد، ويوسف حبشي الاشقر واخرين، وهم من الجيل السابق لجيلنا، نكاد لا نعثر على روائيين من الجيل اللاحق. الجميع يكتبون الشعر. وهذا في رأيي تعبير عن العجز، في مواجهة ازمة اللغة. وطبعا هذا لا يعني ان جميع الشعراء لا يواجهون هذه الازمة. ولكن المواجهة الفعلية، التي لا يمكن ان تتم الا على ارض «المحكي» و«الخبر»، فهي مؤجلة او لنقل لا يجرؤ الكثيرون على مواجهتها.

الحالة اللبنانية هي الحالة النموذجية للكتابة. كل شيء يموت، حتى الكاتب يموت. وانا اشعر ان هناك اشياء عميقة جدا تحدث، وان الكتابة عن لبنان، وفي لبنان، سوف تكشف عوالم جديدة، وستؤسس لكتابة جديدة. **الياس خوري**

(من حوار أجرته آمال فخري، «الحسناء»، العدد ١٠٤٢، ١٨ شباط، ١٩٨٣)

اتهامات للمسرح اللبناني

ان المشكلات التي ما تزال تواجه الحركة المسرحية في لبنان، على الصعيد الفني المحض، والتوجهات التي مضت فيها الاعمال المسرحية، في سنوات الحرب الماضية، لا تجعل من النقاش الدائر الان، حول دور مفترض للثقافة في مواجهة الواقع الراهن، او حول ثقافة مقاومة، او حول تقصير ثقافي فاضح، نقاشا صعبا وشبه مغلق. بل ان الوضع المسرحي بكليته، فنا وواقعا، يجعل من السؤال حول مسرح مواجه او مسرح مقاوم، سؤالا خطأ، لا بد، اذا اجيب عنه، ان يأتي الجواب جواب خطأ كذلك.

ذلك انه من الاصح وسط هذا النقاش الدائر الان، او وسط هذا الحساب القاسي، ان نتناول الوضع المسرحي، من حيث مساره الفني، ومن حيث توجهه كنوع من انواع الابداع المعاصر، قبل ان نتناول دوره في الواقع المعاش، وازاء المشكلات الاجتماعية والسياسية المستجدة التي تحاصر هذا الواقع. اي، ربما كان من الاصح، تناول المسرح كتجل ابداعي، قبل تناول كلمته او شهادته التي يدلي بها، او يشهد بواسطتها على الواقع. فالامر الذي يثير الجدل، أو يثير الشك، ليس كلمة المسرح ازاء الواقع الجديد، وما اذا كانت صائبة أو خاطئة؟ وطنية أم لا؟ بل المسرح نفسه كرؤيا وكلغة وكتوجه.

مجموعة من الاتهامات

ان توجيه اتهام واضح، على غياب المسرح، او الاعمال المسرحية، التي عرضت اثناء وبعد الغزو الاسرائيلي للبنان، عن اتخاذ اي موقف واضح تجاه الاحتلال او الغزو، اتهام صحيح جدا، الا انه اتهام ضعيف في الوقت نفسه. ذلك ان مجموعة من الاتهامات لابدَّ ان توجه الى الحركة المسرحية عبر الاعمال التي تراكمت منذ بداية الحرب قبل ثماني سنوات. فلقد غابت الرؤية المسرحية عن معظم المسرحيات التي عرضت في السنوات القليلة الماضية. كما غاب الهم الابداعي، وغاب كذلك النص والتمثيل، وبالتالي لقد غاب المسرح كرؤيا وكلغة وكفن قائم بذاته. فالاتهام الذي لابدَّ ان يوجه الى الحركة المسرحية، هو انها حركة خسرت المسرح كلون فني، لتقف امام جمهور قلق ومضطرب ومنقسم ومنحاز ومتحزب، عبر عروض ركيكة يمكن نسبتها الى اي لون او شكل من الوان واشكال الفكاهة او التشخيص، الا المسرح.

تأثير الحرب الاهلية

ان الاتهام الاول، والذي يمكن ان يوجه الآن الى الحركة المسرحية ككل في لبنان، هو انها حركة وقعت تحت تأثير الحرب اللبنانية السياسية والطائفية. فلقد انقسم المسرح مع انقسام المجتمع اللبناني المتحارب، اي انقسم الى مسرح في الشرقية ومسرح في الغربية، وبالتالي وقع هذا المسرح في الانحياز الى شعارات ومقولات ومشاريع الاطراف المتحاربة السياسية. فخسر بالتالي استقلاليته كتجل ابداعي، يحمل بحد ذاته رؤية فنية، ورؤية انسانية شاملة، اي فقد امكانية حمل كلمة مستقلة. وعلى العكس فلقد جاءت معظم الاعمال المسرحية التي عرضت اثناء الحرب اللبنانية، مسرحيات اعلامية، او مسرحيات هي وسائل ووسائط لمقولات وشعارات ومواقف واجتهادات وتطلعات الاطراف المتحاربة، اي جاءت كجزء لايتجزأ من الوسائل، التي خاضت، عبرها، الاطراف المتحاربة حروبها المبدئية والتكتيكية والسياسية.

لقد استسلمت الحركة المسرحية للواقع الذي افرزته الحرب اللبنانية، فبدل ان تثور او تتمرد او ترفض هذا الواقع راحت تؤكده. فالاعمال المسرحية التي كانت تعرض على مسارح في المنطقة الشرقية، لم تعرض على مسارح في المنطقة الغربية والعكس صحيح ايضا. وبالتالي فان المسرحيين من ممثلين الى مخرجين، انقسموا وتوزعوا على غرار الانقسام السياسي والطائفي. واخذ كل فريق صفات المكان والجهة المنحاز اليها، وبالتالي لم نعد امام مسرح مستقل او مسرح له كلمته الخاصة، بل اصبحنا امام مسرح فئوي تابع، اي اصبحنا امام مسرح يخوض الحرب التي خاضها المتحاربون طيلة هذه السنوات الثماني.

غياب الهمّ المسرحي

الاتهام الثاني الذي يمكن ان يوجه الى الحركة المسرحية، هو انها حركة خسرت الهمَّ

المسرحي ، فلقد واجهت هذه الحركة في بداياتها طموحات وتطلعات طليعية ورائدة ، ذلك انها كانت تسعى في الوقت نفسه الى تحقيق لغة مسرحية جديدة ، وجمهور مسرحي جديد . ومن هنا القول ، بانها كانت حركة اختبارية او تجريبية . فالمسرح لون فني جديد على الثقافة العربية ، وبالرغم من انه ينحدر الينا من منتصف القرن التاسع عشر . مع ذلك فلقد كانت الحياة المسرحية قبل الخطوات المسرحية التي شهدها لبنان في منتصف هذا القرن ، حياة هامشية ، بالنسبة الى الانواع الفنية الاخرى ، كالشعر والادب مثلا . لذلك كان الحلم المسرحي الذي حلم به المسرحيون الاول حلما كبيرا يسعى ان يضم المسرح الى انواع الفنون الاخرى كتعبير انساني مبدع ، ولذلك فان المشكلات التي واجهتهم كانت مشكلات صعبة كمشلة اللغة ، ومشكلة النص ، ومشكلة التمثيل ، ومشكلة الجمهور ، ومشكلة الصالة المسرحية ، ومشكلة خشبة المسرح .

ان خسارة الهم المسرحي تكمن ، في إهمال الاعمال المسرحية الحديثة ، والتي تراكمت منذ بداية الحرب قبل ثماني سنوات ، الانجازات الفنية التي تمَّ تحققها . فلقد حققت الحركة المسرحية في لبنان حتى مطلع السبعينات ، اضافات جوهرية في الحركة المسرحية العربية ككل . فلقد استطاعت هذه الحركة تحرير المسرح من السيطرة الادبية من جهة ، وتحريره من هيمنة النص المترجم من جهة ثانية ، والتقدم به نحو لغة مسرحية صرفة قائمة على لغة العين ، اي الوصول الى مسرح احتفالي مشهدي بدل المسرح الادبي الذهني .

هذه الاضافات اهملتها المسرحيات الجديدة ، حيث لانجد اهتماما مثيرا لا بالاخراج ، ولا بالتمثيل ، ولا باللغة ، ولا بالمشهد المسرحي كلغات قائمة بذاتها ، فالمسرحيات الجديدة تعتمد فقط على النكتة ، والنكتة السياسية او الاجتماعية والمنبعثة من الصراعات الاجتماعية والسياسية للواقع الراهن . وبالتالي لم نعد امام مسرح بقدر ما نحن امام مجموعة من النكات ، والتي تثير العواطف والاحاسيس السطحية ، حيث انضم المسرح الى عالم الاستهلاك وشروطه وقوانينه المعروفة .

الاغراء المادي التجاري

الاتهام الثالث ، هو ان الحركة المسرحية في معظم توجهاتها وقعت تحت الاغراء التجاري ، والربح المادي السريع والسهل . فالتخطيط والاستعداد للعمل المسرحي ، هو تخطيط واستعداد بأخذان بالاعتبار الشروط والظروف التي تؤمن الربح المادي ، فالمشروع المسرحي مشروع تجاري صرف . ان الحديث الدائر الآن حول المسرحيات الناجحة ، اي ، المسرحيات التي استطاعت ان تؤمن جمهورا واسعاً ، يدور حول الارباح المادية التي حققتها هذه المسرحية او تلك ، أو بالاحرى ، الارباح التي حققها هذا المسرحي اوذاك . فمقياس النجاح الان ، هو في مقدار ما تحققه الاعمال المسرحية من ارباح . والحديث عن الربح المادي حديث علني ويومي وشبه عادي ، فاذا كانت الفضيلة المسرحية انحصرت في الماضي ، في كون المسرحي يحمل هما فنيا على حساب النجاح المادي ، فان الموهبة

المسرحية الان، تنحصر في شطارة ومهارة وذكاء المسرحي على جمع المال، ولو كان على حساب الجوانب الفنية. ونستطيع، بكل سهولة، القول: ان العاملين في المسرح حاليا هم مجموعة من التجار والمقاولين والمنتجين، وليس مجموعة من المخرجين والممثلين والكتّاب.

المسرح الواحد

الاتهام الرابع، والذي يمكن توجيهه الى الحركة المسرحية. هو انها حصرت المسرح في نوع واحد، هو المسرح الانتقادي الهزلي، المسمى خطأ بالمسرح السياسي. فلقد انتصر في هذه السنوات الثماني، مسرح «الشانسونييه» اي مسرح التعليقات الساخرة والتي تتناول، اما الشخصيات السياسية، واما الاوضاع السياسية من زاوية كاريكاتورية مضخمة ومجتزأة. بالطبع لا يحتاج هذا النوع من المسرح الى كاتب مسرحي او الى مخرج او الى ممثل قدير. فالشروط المسرحية التي يتطلبها قليلة وبسيطة. ومن هنا ميل اصحاب هذا المسرح الى الاستئثار بكل شيء، بالاخراج والتمثيل والتأليف والانتاج. اذ يكفي ان يكون الممثل الاول صاحب شهرة واسعة، او صاحب موهبة في اضحاك الناس، حتى تتوفر كل شروط العمل المسرحي، وبالتالي كل شروط النجاح المادي.

الفردية والانانية

الاتهام الخامس، هو الفردية او الانانية التي اصابت معظم المخرجين المسرحيين الكبار امثال ابو دبس وجلال خوري وشكيب خوري وروجيه عساف والتي ادت بهم الى الاستغناء عن النص، او عن الكاتب المسرحي. بحيث راحوا يكتبون هم انفسهم النصوص المسرحية، ويقومون باخراجها. مما ادى تدريجيا الى اقدام ممثلين امثال نبيه ابو الحسن وزياد رحباني وسامي مقصود الى كتابة النصوص، والقيام بالاخراج، وبالتمثيل، وبالبطولة ايضا، وبالتالي بدأ يفقد المسرح خصائصه الجوهرية كعمل هو في الاصل عمل جماعي، بالاضافة الى فقدانه الكثير من وظائف عناصره، كوظيفة الاخراج، ووظيفة الكلمة، ووظيفة الازياء، ووظيفة الحركة. ان الكثير من عناصر المسرح والتي كانت تثير الجدل الواسع غابت عن الاعمال الجديدة، لتحل محلها النكتة، او الموقف الانتقادي، والذي احتمى بالسياسة مبررا بذلك غزوه للعناصر المسرحية الاخرى.

سمير الصايغ

(الكفاح العربي، ١٩٨٣/٣/٢١)

ذاكرة التاريخ

- ١ -

س - انت ممن يسمونهم الشعراء الرواد. ونحن نفهم بكلمة الرواد، انكم اول من

ادخلتم نظام التفعيلة على الشعر العربي . وكما نظن ، فقد انحصر التجديد لدى معظم جيلكم في الهاجس الايقاعي . فهل تعتقد ان الحداثة التي بدأت آنذاك استطاعت ان تستمر ؟ هل تعتقد ان قصيدة التفعيلة استطاعت ان تكون حديثة ؟

ج ـ لم يكن مسعى جيل الرواد في الجدة والحداثة ، محصوراً بخروجهم على قواعد الابحر الشعرية الخليلية فحسب ، فثمة مقومات اخرى تآلفت مع هذا المسعى واكدت تلك الخصوصية التي تميزت بها تجربتهم . غير ان النقدة ، وحتى من كان منهم على مثل قامة الدكتور احسان عباس الفارعة ، كانوا هم الذين لم يوسعوا لبحوثهم ونقودهم ، ان تجتاز هذه الظاهرة الشكلية ، مع ما اقول من اهميتها الكبيرة في الانتقال بالقصيدة العربية ، وبعد مئات من السنين ، من ايقاعيتها الموسيقية القائمة على اوزان البحور وقوافيها ، الى ايقاعية جديدة وهبت كل قصيدة موسيقاها الخاصة . واذا كان الوزن الشعري في القصيدة القديمة ، وترتيب قوافيها ، مجرد اطار لها ، فان الموسيقى التي اعتمدت التفعيلة الواحدة ، غير المنتظمة في شكلي الصدر والعجز ، قد اصبحت جزءاً من التجربة الشعرية الشاملة ، لكل قصيدة من قصائد الرواد ، تنفعل بموضوعها وتتطور معه ، وتتأزم باحداثه ، وفي ذلك خصيصة لا يمكن التقليل من شأنها ، الا انها ليست كل التجربة . فهناك ايضاً النمو العضوي للقصيدة الحديثة . فهي لا تنمو على شاكلة العمارات المعاصرة ، طابقاً فوق طابق ، ولا شيء يربط ما بين موضوعي الطابقين ، غير بحر القصيدة وقافيتها . ولذلك كان من المألوف جداً ان تقتطع من القصيدة التقليدية ما تريد ، دون ان تخل بها ، لانها قصيدة ابيات . ولك ان تؤخر وتقدم ، حتى في قراءة ابياتها . اما قصيدة الرواد ، فانها تنمو كما ينمو اي شيء حي ، كالاصبع ، كالشجرة ، كالوردة ، نمواً عضوياً متساوقاً ، ليكون لها ، بالتالي ، أول ووسط وآخر ، وبحيث لا يمكن ان تزحزح اية كلمة من موقعها ، من دون ان تخل بالعمل كله . . . ثم هناك نقطة على كثير من الاهمية ، عند تعداد مميزات قصيدة الرواد ، وهي موقفهم من « المفردة » . ان المفردة لم تعد مجرد مغنى يحدده القاموس ، بل طاقة ايحائية تتجانس مع معناها في بعد جديد . فالمدية ليست السكين مطلقاً ، وان كان القاموس يقول بهما كذلك . وذلك لما اختزنت كلمة السكين من طاقة تعبيرية ، عبر معايشتنا اليومية معها . . . ونقطة اخرى ايضاً : هي ان قصيدة الرواد ، وبأثر من خصوصية شعرائها المثقفين ، توجهت الى ضرب من القراء المماثلين لهؤلاء الشعراء ، من حيث نزوعهم الثقافي ، مما مدّ بينهما ـ الشاعر والمتلقي ـ تجربة الخلق . فالشاعر يوحي بنصف القصيدة ، عبر رموزه الحضارية ، بينما يتم النصف الثاني ، القارىء من خلال تفهمه لابعـاد تلك الرموز الحضارية . وهكذا اتسعت التجربة لمئات من الرموز الاسطورية ذات الدلالات المكتسبة من رؤية شاعرنا الرائد الحديث لها .

ان كل ذلك يؤكد حداثة هذه القصيدة ، التي استطاعت ان تفصل ما بين التراث والمعاصرة ، بمفهوم جديد . وانها كانت اكبر تحول في تاريخ الشعر العربي ، اسلوباً وموضوعاً ولغة ، وهذا ما يستوجب ان يقف عنده نقادنا بجدية اكبر .

س ـ هل تعتقد ان شعر التفعيلة قادر على الاستمرار، ام انه استنفد شكله وايقاعه، خاصة واننا اذا عدنا اليوم الى شعر الرواد، في الخمسينات او الستينات، نلاحظ ان جزءاً وافراً منه قد سقط، وانه في معظمه التحق بالتراث. فما رأيك؟

ج ـ الموضوع ليس موضوع اعتقاد، بل انه واقع فعلي نتلمسه كل يوم. وان ما يطبع من دواوين الشعراء الرواد، ليؤكد كثافة حضورهم. وان محاولاتهم ما زالت تسعى لان تجدد نفسها بما يضيف جهداً، في مجال تطوير تلك المحاولات، وبسبب من تطور ثقافة الشاعر وتعزز امكاناته الادائية، وتعمق احاسيسه ومشاعره. اما القول بان هناك الكثير مما سقط وتدنت قيمته، فليس مأخذاً على التجربة ككل، بل على الرديء الذي كان لنا فيها. وهو امر متحقق في كل عصر وزمان. فما اكثر الشعراء الذين عاصروا المتنبي وشكسبير وهوميروس، ولم يبق من آثارهم شيء. بل ان الكثير من شعر كبار الشعراء العالميين انفسهم، لم تشفع لخلوده، عظمتهم. وان يصبح شعرنا جزءاً من التراث، فهو ما نعتز به. واخشى ما اخشاه، هو ان لا يكون كذلك، فيفقد قدرته على ان يصبح زاد طريق لمجددين آخرين وآخرين... واذا كان صحيحاً في مجال العلوم، ان تنفي التجربة العلمية الجديدة، تجربة سبقتها، فالقضية ليست كذلك في مجال الفنون والآداب، لأن زمن كل منهما، يتحقق بكونه جهداً ابداعياً، عندما يكون زمناً لكل الازمنة. ولا غرابة بهذا المعنى، من ان يكون لشكسبير والمتنبي حضور عندي، اكثف بكثير من كل الشعراء العالميين المعاصرين. لماذا؟ لأنهما استطاعا ان يدركا الانسان في اعماقه التي تمتد على كل الانسانية وكل التاريخ. ويبقى للشكل الخارجي جدواه، في الزمن القابل على التجدد مع كل انسان متجدد، ولذلك فلن ينقطع سيل الزوار الذين يؤمون اللوفر، صباح مساء، لرؤية الموناليزا، ولن تكف مطابع العالم، في كل مكان، عن اعادة طبع شكسبير سنوياً... لقد زعم، مرة، برنارد شو، ان شكسبير انتهى، وزعم سترافنسكي ان بيتهوفن توفي يوم ولد هو. ولنتساءل الآن، اين هما بالنسبة الى شكسبير وبتهوفن، مع ما نذكر لهما من اهمية خاصة في تاريخ المسرح وتاريخ الموسيقى. فالمهم دائماً، هو ان ما يخلد في ذاكرة التاريخ هو جديد. وهذا القديم الجديد المستمر لا يكون كذلك، ما لم تسعف الشاعر موهبته وتمكنه من تنمية قدرته الادائية، وادراكه للكيفية التي يخرج بها تراثيته، بمعاصرته، بواقعه المحلي تمييزاً لخصيصته الشعرية.

بلند الحيدري

(من حوار أجراه عقل العويط،

«النهار العربي والدولي»، العدد ٣٠٣، الاثنين ٢١ شباط ١٩٨٣)